Deutsch

Eichendorffs Prosastil

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

Von
Ingeborg Dustmann
aus Rehme (Kreis Minden)

1938

Druck: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich i. Westf.

Berichterstatter:

Professor Dr. Wilhelm Schneider

Professor Dr. Karl Justus Obenauer

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Vorbemerkung.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist eine Untersuchung von Eichendorffs dichterischer Prosa unter stilistischen Gesichtspunkten. Sie beschränkt sich bewußt auf den Sprachstil. Nicht mit in den Kreis einer eingehenden Untersuchung einbezogen sind alle Fragen, die mehr das Gebiet der Erzähltechnik berühren, wie Aufbau, Handlungsführung, Wahl der Motive. Auf sie wird nur gelegentlich hingewiesen zur Bestätigung der Ergebnisse aus der Untersuchung des Sprachstils. Die Untersuchung erstreckt sich auf Eichendorffs gesamtes dichterisches Prosaschaffen mit Ausnahme der satirischen Schriften. Dabei wurden chronologisch-historische Gesichtspunkte außer acht gelassen und alle Werke als Ausdruck gleichen Stillwollens und -könnens betrachtet. Man darf das tun, da Eichendorffs Prosaschaffen (mit einer Ausnahme) erst einsetzt, als er die entscheidende Stilentwicklung schon hinter sich hat. Seine frühesten dichterischen Versuche stehen unter fremdem Einfluß, vornehmlich dem von Tieck und Loeben. Aber schon im Jahre 1808 beginnt in Eichendorffs Schaffen die ihm gemäße Form sichtbar zu werden [1]). Als er zwischen 1810 und 1812 seinen Erstlingsroman „Ahnung und Gegenwart" schreibt, hat er diesen eigenen Stil schon gefunden, der sich durch alle Werke bis zu der spätesten Erzählung „Eine Meerfahrt" vom Jahre 1835 unverändert erhält. Nur das Märchen „Die Zauberei im Herbste" aus dem Jahr 1808 steht auf der Grenze, worauf in der Arbeit auch hingewiesen wird.

Die Arbeit ist keine psychologische Stiluntersuchung. Sie hat also nicht die Absicht, den Stil des Dichters von dessen psychischen oder physischen Veranlagungen herzuleiten, sondern sie will das Wesen von Eichendorffs dichterischer Prosa in deren sprachlicher Form erfassen in der Ueberzeugung, daß das dichterische Kunstwerk als solches Anspruch auf eingehende Erforschung seiner sprachlichen Wesenszüge hat. Da aber jeder Stil Ausdruck einer bestimmten Weltaufassung ist, wird Eichendorffs dichterische Prosa zugleich im Zusammenhang mit der romantischen Welt- und Kunstanschauung betrachtet.

Die Untersuchung nimmt ihren Ausgang von einzelnen sprachlichen Erscheinungen und deren ästhetischen Wirkungen. Sie ordnet diese einzelnen Sprachmittel zu bestimmten Gruppen und arbeitet auf diese Weise zwei Hauptrichtungen in Eichendorffs Stil heraus: einmal die

---

[1]) Vgl. Nadler: Eichendorffs Lyrik.

gefühls- und stimmungshafte weltentwirklichende und musikalische Richtung, die ihn als Romantiker überhaupt kennzeichnet, zum andern die volkstümlich-komische wirklichkeitsnahe Richtung, in der sich besonders der Spätromantiker zu erkennen gibt. Auf einen Vergleich von Eichendorffs Sprachstil mit dem anderer Romantiker ist bewußt Verzicht geleistet.

Nähere Angaben über die benutzten Ausgaben finden sich im Literaturverzeichnis.

1. Kapitel:

Entwirklichung der Welt.

1. Eichendorff und die romantische Kunstaufassung.

Die Romantiker gingen in bewußtem Gegensatz zum Rationalismus den Weg nach innen. Von der durch die Sinne und die Vernunft erfaßten Welt der Wirklichkeit und Gegenständlichkeit wandten sie sich weg zum Reich der Seele, der Phantasie und des Traumes. Je mehr sie sich in ihre subjektiven Gefühle, Ahnungen und Stimmungen vertieften, desto stärker verlor die Außenwelt an Bedeutung. Wertvoll allein war die innere Welt, die das Ich sich aus dem Nichts erschafft durch die Zauberkraft seiner Phantasie. Die äußere Welt sank zu einem Schattendasein herab, sie war nur noch Spiegelbild der inneren wahreren Welt.

Infolgedessen konnte das Kunstideal des Rationalismus für die Romantiker nicht mehr verbindlich sein. Im Rationalismus galt als Aufgabe der Kunst die Nachahmung der Natur. Das Auge war das Organ, mit dem die Welt aufgenommen wurde; die Vernunft das Mittel, mit dem die empfangenen Eindrücke verarbeitet wurden. Je getreuer und wahrer die Abschilderung der gegenständlichen Welt gelang, desto höher war ein Kunstwerk zu bewerten. Auch die Dichtung wurde nur nach ihrer mehr oder minder großen Fähigkeit, die Welt abzuschildern beurteilt. Für die Romantiker war die Aufgabe der Kunst nicht mehr Abbildung der Natur, sondern Ausdruck der inneren Welt des Künstlers, nicht mehr Nachahmung, sondern Schöpfung. Insoweit die dingliche Welt Gegenstand der Kunst blieb, wollte man sie nicht mehr abschreiben, nicht nachgestalten, sondern neugestalten. Nicht mehr mit der Vernunft aufgenommen, sondern durch das Prisma des Gefühls gebrochen ging sie in das Kunstwerk ein. Nichts ist für diesen Wandel von der Nachahmungslehre zur Ausdruckslehre bezeichnender als die neue Wertschätzung der Musik innerhalb der Romantik. Sie ist von allen Künsten am besten geeignet, die Welt der Gefühle zum Ausdruck zu bringen und beim Hörer ähnliche Gefühle zu wecken. Hinzu kommt, daß sie reiner Ausdruck der schöpferischen Individualität des Künstlers zu sein vermag, ohne Vorstellungen der gegenständlichen Welt zu Hilfe

zu nehmen. So konnte die Dichtung aus ihrer engen Verwandtschaft mit der Malerei gelöst und in die Nähe der Musik gerückt werden. Sie sollte nicht mehr auf den Verstand wirken, sondern auf Gefühl und Gemüt. Novalis stellte die Gleichung auf: „Poesie = Gemütserregungskunst“ [1]).

Eine Kunst aber, die Ausdruck einer Phantasiewelt und Erweckung von Empfindungen und Stimmungen sein soll, kann nicht auf treffende Schilderung ausgehen. Denn genaue Schilderung zerstört die Stimmung, weil sie zu starke Mitarbeit des Verstandes erfordert. Das ist ein Grund für die Entwirklichung der Welt, die sich in der romantischen Poesie findet. Noch wichtiger ist der andere schon erwähnte, daß die Außenwelt unwesentlich wird gegenüber der inneren Welt, daß sie nicht um ihrer selbst willen dargestellt wird, sondern immer nur im Hinblick auf das Unendliche, das sich im Endlichen spiegelt. Alles Diesseitige ist Hinweis auf ein Jenseitiges.

Auch bei Eichendorff ist das der Fall. Auch für ihn ist in der Kunst das Wesentliche das, was über die bloße Sinnenwelt hinausgeht. Er hat dies stets betont. Nun sind aber für ihn die diesseitige und die jenseitige Welt untrennbar miteinander verwoben und verschmolzen. Er wendet sich von „der stofflosen Luftspiegelung der Fichteschen Ichheit“ (Geschichte d. poet. Lit. Deutschlands, Bd. I, S. 13) zu Schelling, der „den geheimnisvollen Goldgrund, den Schimmer Gottes, der alle Erscheinungen durchleuchtet“ nachzuweisen suchte (ebd. Bd. I, S. 10 f.). So lag ihm einerseits nichts ferner als eine realistische Abschilderung der Welt. Andererseits hat er bei aller Betonung des Uebersinnlichen als eines unbedingt Notwendigen und letztlich allein Wesentlichen nie aufgehört, mit frischem Blick in die Welt zu sehen und die Natur aus vollem Herzen zu lieben; und diese Liebe spiegelt sich in allen seinen Werken. Die Tatsache, daß Eichendorff sich wie viele der jüngeren Romantiker wieder stärker zur Welt wendet, hat dazu geführt, daß man den religiösen Hintergrund seines Naturbildes oft zu gering eingeschätzt hat (so E. Tiegel a. a. O., S. 33 u. 35 f.), seine Naturdarstellung als Uebergang von der Romantik zum Realismus betrachtet hat (so Ch. Charôt a. a. O., S. 90 f.) und daß man behauptet hat, es bestehe zwischen seiner Aesthetik in seinen theoretischen Altersschriften und seinen Dichtungen ein Gegensatz (so M. Ninck a. a. O., S. 114). Mögen auch in vielen Fällen die Alterswerke einen anderen Standpunkt vertreten als die Jugendschriften, über Wesen und Aufgabe der Poesie sind die Anschauungen gleich geblieben. Denn schon Friedrich in „Ahnung und Gegenwart“ faßt in der Erinnerung an seine Jugend:

---

[1]) Werke, hrsg. von Kluckhohn, Bd. III, S. 324.

„ein unbeschreibliches Heimweh, nicht nur nach jenen Gärten und Bergen, sondern nach einer viel ferneren und tieferen Heimat, von welcher jene nur ein lieblicher Widerschein zu sein scheint" (II, 48)

und Otto (Dichter und ihre Gesellen) sagt zu sich selbst, als er in Rom „durchs offene Fenster über die Dächer in die mondbeglänzten Abgründe der Stadt" sieht:

„Wunderbar, schon in meiner Kindheit, wie oft bei stiller Nacht im Traume hört' ich der fernen Roma Glocken schallen. Und nun, da ich hier bin, hör' ich sie wie damals aus weiter, weiter Ferne, als gäb' es noch eine andere Roma weit hinter diesen dunklen Hügeln" (IV, 137).

Es scheint mir deshalb durchaus erlaubt, seine diesbezüglichen Aeußerungen in den theoretischen Schriften heranzuziehen. Dort heißt es:

„Was ist denn überhaupt die Poesie? Doch gewiß nicht bloße Schilderung oder Nachahmung der Gegenwart und Wirklichkeit. Ein solches Uebermalen der Natur verwischt vielmehr ihre geheimnisvollen Züge, gleich wie ja auch ein Landschaftsbild nur dadurch zum Kunstwerk wird, daß es die Hieroglyphenschrift, gleichsam das Lied ohne Worte, und den Geisterblick fühlbar macht, womit die verborgene Schönheit jeder bestimmten Gegend zu uns reden möchte. Auch die noch so getreue Darstellung der Vergangenheit gibt an sich noch keine Poesie, wenn der historische Stoff nicht durch überirdische Schlaglichter belebt und gewissermaßen erst wunderbar gemacht wird, und jedenfalls wird sie an Genialität der wirklichen Geschichte weit nachstehen müssen, die der göttliche Meister nach ganz anderen ungeheuren Dimensionen und Grundrissen dichtet, wofür wir hinieden keinen Maßstab haben. Aber ebensowenig darf die Poesie auch anderseits eine unmittelbare Darstellung der übersinnlichen Welt unternehmen wollen; denn diese entzieht sich, wie der Abgrund des gestirnten Himmels in unbestimmte Lichtnebel zerfließend in ihrer unermeßlichen Ferne und Höhe beständig der Kunst und ihren irdischen Organen, wie denn an dieser Aufgabe auch wirklich die größten Dichter Milton und Klopstock u. a. gescheitert sind. Die Poesie ist demnach vielmehr nur die indirekte, d. h. sinnliche Darstellung des Ewigen und immer und überall Bedeutenden, welches auch jederzeit das Schöne ist, das verhüllt das Irdische durchschimmert" (a. a. O. Bd. I, S. 22 f.).

Hier zeigt sich ganz deutlich, wie unmöglich es ist, Eichendorff in die Nähe des Realismus rücken zu wollen; denn die bloße Schilderung der Wirklichkeit ist in seinen Augen ein „Uebermalen der Natur", der wahren Wirklichkeit hingegen nähert sich die Kunst nur dann, wenn sie den „Schimmer Gottes" in den Dingen fühlbar macht. Hier ist die allgemein übliche Vorstellung von Wirklichkeitswelt ins Gegenteil verkehrt. Nach den allgemein gebräuchlichen Begriffen ist die Welt, die Eichendorff darstellen möchte und darstellt, in eine geheimnisvolle, unwirkliche Sphäre getaucht. Das geht schon aus den Ausdrücken hervor, mit denen er von dem Ewigen im Irdischen redet. Er will die verborgene Schönheit, den geheimnisvollen Goldgrund, das Bedeutende, das verhüllt das Irdische durchschimmert, darstellen. Die Poesie soll „durch ihre eigentümliche Zauberformel, die Schönheit, wie und wo immer sie verborgen leuchtet, ... erlösen" (a. a. O., Bd. I, S. 234). Wir können demnach die Welt, in die er uns führt, entwirklicht nennen.

Auch die andere Seite der romantischen Kunstauffassung, die zur Entwirklichung der Welt führt, ist bei Eichendorff voll entwickelt. Auch für ihn beruht die Kunst auf den Kräften des Gemüts: „Gefühl und Phantasie sind die Grundelemente der Poesie“ (a. a. O., Bd. I, S. 110). Und Gefühl und Phantasie sollen auch beim Leser geweckt werden. Deshalb will Eichendorff auf die Phantasie nicht einwirken durch liebevolle, auf alle Einzelheiten eingehende und besonders genaue Darstellung, sondern er will im Gegenteil die Phantasie des Lesers ansprechen durch andeutende Darstellung. Er will nicht seine Neugier befriedigen, sondern seine Phantasie anregen. Er wünscht Poesie, die nicht ist als

„erfrischende Anregung und Erweckung. Kein Dichter gibt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde. Wer zu träge und unlustig, nicht den Mut verspürt, die losen goldenen Sprossen zu besteigen, dem bleibt der geheimnisvolle Buchstabe doch ewig tot, und ein Leser, der nicht selber mit und über dem Buch nachzudichten vermag, täte besser, an ein löbliches Handwerk zu gehen, als so mit müßigem Lesen seine Zeit zu verderben“ (a. a. O., Bd. II, 65).

Schon in „Ahnung und Gegenwart“ hatte er diese Anschauung mit ganz ähnlichen Worten ausgesprochen (II, 94), was wiederum beweist, daß die Lehrmeinung seiner theoretischen Altersschriften mit seiner gesamten Kunstübung in Einklang steht. Diese Lehrmeinung gilt nicht nur für die Dichtung, sondern ganz allgemein für die Kunst. In Friedrichs Erzählung von seiner Jugend wird sie auf die Malerei angewandt. Wir hören über die Bilder in den Volksbüchern folgendes:

„Selbst die ungeschickten Holzstiche dabei waren mir lieb, ja überaus wert. Ich erinnere mich noch jetzt mit Vergnügen, wie ich mich in das Bild, wo der Ritter Peter von seinen Eltern zieht,vertiefen konnte, wie ich mir den einen Berg im Hintergrunde mit Burgen, Wäldern, Städten und Morgenglanz ausschmückte, und in das Meer dahinter, aus wenigen groben Strichen bestehend, und die Wolken drüber mit ganzer Seele hineinsegelte. Ja, ich glaube wahrhaftig, wenn einmal bei Gedichten Bilder sein sollen, so sind solche am besten. Jene feinern, sauberen Kupferstiche mit ihren modernen Gesichtern und ihrer bis zum kleinsten Strauche ausgeführten und festbegrenzten Umgebung verderben und beengen alle Einbildung, anstatt daß diese Holzstiche mit ihren verworrenen Strichen und unkenntlichen Gesichtern der Phantasie, ohne die doch niemand lesen sollte, einen frischen, unendlichen Spielraum eröffnen, ja sie gleichsam herausfordern“ (II, 54).

Wie die andeutenden Holzstiche, die Friedrichs Phantasie anregen, sie auszuschmücken, und die Kupferstiche, die sie einengen, verhalten sich die wahre Poesie, die Eichendorffs Ziel ist, und die Verstandespoesie. Er lehnt also mit Bewußtsein plastische Anschaulichkeit ab. Unter diesem Gesichtspunkt der Entwirklichung der Welt durch unplastisch-stimmungshafte Darstellung soll zunächst sein Stil betrachtet werden.

2. Das Unplastisch-Stimmungshafte.

Ob ein Dichter mehr zu plastischer Anschaulichkeit oder zu stimmungshafter Unbestimmtheit neigt, zeigt sich sehr deutlich in der Art

seiner Landschaftsdarstellung. Es soll im folgenden zunächst erwiesen werden, daß Eichendorffs Darstellung der Bestimmtheit und plastischen Anschaulichkeit ermangelt; darauf soll der Gegenwert der Stimmungshaltigkeit aufgezeigt werden.

W. Schneider weist an Beispielen von Keller und Ponten den Gang plastischer Schilderung nach: „große, ungegliederte Gesamtvorstellung — Erneuerung der Gesamtvorstellung und erste einfache Gliederung — Angabe von Einzelmerkmalen“ [1]. Eichendorff verschmäht bei seinen Landschaften solche Mittel plastischer Gestaltung. Er gibt zuweilen auch eine große, ungegliederte Gesamtvorstellung, aber sie ist so allgemein und wird vor allem nie untergegliedert, daß eine plastische Vorstellung nicht aufkommen kann. Gerade durch Eichendorffs Vorliebe für einen erhöhten Standpunkt bei der Landschaftsbetrachtung war die Möglichkeit zu räumlicher Gliederung und zur Zusammenfassung gut gegeben [2]. Doch Eichendorff nutzt die Möglichkeiten, die sich ihm da bieten, nicht aus. Er macht wohl den erhöhten Standpunkt des Beschauers stets deutlich. Seine Menschen sehen entweder von einem Berg, einem hochgelegenen Schloß oder von hohen Bäumen, die sie gern erklettern, die Landschaft weit unter sich ausgebreitet. Aber Eichendorff unterscheidet nicht nach Form und Linie, und die Lage der Einzelheiten zueinander wird nicht klar. Auch grenzt Eichendorff solche von oben gesehenen Landschaften nie ab, sie erstrecken sich in unendliche Ferne. Die Ferne spielt bei ihm wie bei allen Romantikern eine große Rolle. In der Ferne vrlieren die Dinge ihre Umrisse, wird alles gedämpfter und verschwimmt ineinander.

Im „Marmorbild“ heißt es:

„Der Kreis der Hügel wurde nach und nach immer stiller. Die Strahlen der Mittagssonne schillerten sengend über der ganzen Gegend draußen“ (III, 105).

Anstatt die große umgreifende Vorstellung „Kreis der Hügel“ näher zu gliedern und eine sinnlich anschauliche Vorstellung zu vermitteln, wird von ihr fortgeschritten zu einer noch allgemeineren Vorstellung „die ganze Gegend draußen“, die so blaß und weitgreifend ist, daß der Leser sich gar nichts mehr darunter vorstellen kann. Solche zusammengreifenden Ausdrücke, wie Kreis der Berge, Kreis der Felder, die ganze Gegend sind sehr beliebt:

„Sie gingen nebeneinander in den Garten. Der Morgen blitzte herrlich über die ganze Gegend“ (II, 30).

„Es war so still und einsam auf den Gängen und in der ganzen Gegend umher“ (II, 97).

---

[1]) Ausdruckswerte der deutschen Sprache, S. 192.

[2]) Nadler bezeichnet als den „schärfsten Charakterzug in Eichendorffs Landschaften, daß sie von oben gesehen sind im Panorama, wo sich die Landschaft am besten als geschlossene Einheit gibt“ (Eichendorffs Lyrik, S. 49).

„Dann stellte er sich ans Fenster. Man sah von dort weit in das Gebirge. Ein Strom ging in der Tiefe, an welchem eine hellglänzende Landstraße hinablief. Die heißen Sonnenstrahlen schillerten über dem Tale, die ganze Gegend lag unten in schwüler Ruhe" (II, 20).

„Sie gingen nun zwischen Wäldern, Felsenwänden und unabsehbaren Abgründen immerfort; der ganze Kreis der Berge lag still, nur die Wälder rauschten von unten herauf" (II, 197).

„Er sprang von seinem Bett und öffnete das Fenster. Das Haus lag am Ausgang der Stadt, er übersah einen weiten stillen Kreis von Hügeln, Gärten und Tälern, vom Monde klar beschienen. Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie ein Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust, als sänge die ganze Gegend leise..." (III, 100 f.).

Am liebsten verzichtet Eichendorff auf jede räumliche Gliederung des Landschaftsbildes. Anstatt einen großen Eindruck in seine Einzelheiten zu zerlegen, reiht er im Gegenteil mehrere große Eindrücke aneinander, besonders gern in der Dreizahl:

„Weinberge, Gärten, Alleen; aus Feldern, Kräutern und Bäumen; der Rasen, die Sträucher und die Bäume; Garten, Bäume und Felder; Dörfer, Städte und Weinberge; Schlösser, Dörfer und Wiesen; über den Gärten, Bergen und Tälern."

Diese Aneinanderreihung täuscht zunächst. Der Leser glaubt, ein großes einheitliches landschaftliches Bild werde gegliedert durch Auflösung in seine Einzelheiten. In Wirklichkeit ist die Gliederung nur scheinbar, denn mehrere in sich geschlossene verschiedenartige Vorstellungen, von denen jede wieder der Untergliederung bedürfte, um anschaulich zu wirken, werden unvermittelt nebeneinandergestellt. Eine übergeordnete Gesamtvorstellung fehlt.

In „Ahnung und Gegenwart" finden sich in zwei Abschnitten von 27 Zeilen drei solcher Häufungen:

„Jede Gegend ... mit ihren Bäumen, Bächen und Bergen ... Diese Baumgruppen, Wäldchen, Hügel und Aussichten, ... in ein verworrenes Zaubermeer von Bäumen, Strömen, Gärten und Bergen" (II, 92).

Oder die Eindrücke schließen sich filmstreifenartig aneinander, wenn der Betrachter schnell zu Wagen, Pferd oder Schiff durch die Gegend eilt, was bei Eichendorffs Helden, die sich alle sehr häufig auf Reisen befinden, nicht selten ist. „Vorüberfliegen" ist eins seiner Lieblingsworte. So erzählt der Taugenichts von seiner Fahrt auf der gräflichen Kutsche:

„Hinter mir gingen nun Dorf, Gärten und Kirchtürme unter, vor mir neue Dörfer, Schlösser und Berge auf, unter mir Saaten, Büsche und Wiesen bunt vorüberfliegend, über mir unzählige Lerchen in der klaren blauen Luft" (III, 15).

Auch die vielen Gartenanlagen, die uns begegnen, sind niemals so gegliedert, daß man sich eine Vorstellung von Lage und Anordnung der erwähnten Einzelheiten machen könnte. Der Garten, der in den ersten beiden Kapiteln des „Taugenichts" vorkommt, wird trotz der zahlreichen Angaben nie anschaulich. Was wir davon erfahren, ist folgendes: Tempel, Lauben, grüne Gänge, Gräser, Blumen, Gartenhaus, Springbrunnen, Rosenbüsche, Buchenalleen, Busch, Birnbaum, mit Sand bestreute

Gänge, kleine weiße Brücken, eingeschlafene Schwäne, Lauben, Lusthäuser, eine Espe, Rasen, Stäucher, Bäume. Wie alle die genannten Einzelheiten zueinander liegen, wird jedoch nicht klar. Es bleibt ein Nebeneinander von Eindrücken, das sich nicht zu einem einheitlichen Bild rundet.

Unplastisch ist Eichendorff auch in der Art, wie er das Geschehen seiner Romane in unbestimmter Allgemeinheit von Raum und Zeit sich abspielen läßt und selbst die Menschen seiner Handlung in eine gewisse Entfernung vom Leser rückt.

Der Ort der Handlung wird immer nur andeutungsweise beschrieben in wenigen allgemeinen Wendungen und wird daher nie greifbar deutlich. Dem scheinen die geographischen Angaben zu widersprechen, die Eichendorff meist am Anfang seiner Erzählung macht, und die die Handlung in einer bestimmten Gegend beheimaten. Diese Angaben haben aber nicht die Aufgabe, plastisch-anschauliche Vorstellungen zu vermitteln, sie sollen vielmehr Stimmung erzeugen (vgl. S. 27 f.).

Sollten sie plastisch-anschaulich wirken, so hätten sie nur dann einen Sinn, wenn sie wirklich mit diesen Angaben zugleich eine Vorstellung von der Gegend vermittelten, von ihren Eigenheiten und Besonderheiten, ihren Unterschieden zu anderen Gegenden. Das wird aber gar nicht versucht. Das Schloß Dürande beginnt:

„In der schönen Provence liegt ein Tal zwischen waldigen Bergen, die Trümmer des alten Schlosses Dürande sehen über die Wipfel in die Einsamkeit herein; von der andern Seite erblickt man weit unten die Türme der Stadt Marseille, wenn die Luft von Mittag kommt, klingen bei klarem Wetter die Glocken herüber, sonst hört man nichts von der Welt" (III, 129).

Die Entführung:

„Der Abend senkte sich schon über der fruchtbaren Landschaft, welche die Loire durchströmt, als ein junger Mann, jagdmüde und mit der Büchse über dem Rücken aus dem Wald tretend, unerwartet zwischen den grünen Bergen in der schönsten Einsamkeit ein altes Schloß erblickte" (III, 165).

Das Marmorbild:

„Es war ein schöner Sommerabend, als Florio, ein junger Edelmann, langsam auf die Tore von Lucca zuritt, sich erfreuend an dem feinen Dufte, der über der wunderschönen Landschaft und den Türmen und Dächern der Stadt vor ihm zitterte, sowie an den bunten Zügen zierlicher Damen und Herren, welche sich zu beiden Seiten der Straße unter den hohen Kastanienalleen fröhlichschwärmend ergingen" (III, 92).

Weder von der Provence, der Loiregegend noch von Lucca erfahren wir etwas, was dieser Gegend besonders eigentümlich ist; im Gegenteil, was hervorgehoben wird, sind Dinge, die so allgemein sind, daß sie in jeder gebirgigen Gegend möglich sind. Die ersten beiden Beispiele zeigen daher auch starke Aehnlichkeit im Ausdruck: zwischen waldigen

Bergen, zwischen den grünen Bergen; die Trümmer des alten Schlosses, ein altes Schloß; in die Einsamkeit herein, in der schönsten Einsamkeit.

Außerdem wendet Eichendorff sich meist schnell von fest bestimmten Oertlichkeiten weg zu unbestimmteren. Das Geschehen spielt sich zum großen Teil auf Schlössern, Wanderfahrten ins Gebirge und in Residenzstädten ab. Aber Schlösser, Gebirge und Städte werden selten ausführlich beschrieben, auch ähneln sie häufig einander, so daß der Leser nie den bestimmten Eindruck hat: jetzt befinden wir uns in Deutschland, in Frankreich, Oesterreich oder Italien.

Wie der Ort des Geschehens in eine gewisse Ferne, Unbestimmtheit und Allgemeinheit gerückt ist, so auch die Zeit, in der die Handlung spielt. In „Ahnung und Gegenwart", das doch als Zeit- und Tendenzroman gedacht ist, finden wir keine Jahreszahlen, keine historischen Ereignisse und Persönlichkeiten; die politische Erhebung, die das 3. Buch schildert, ist ganz allgemein gehalten. Die Residenz ist namenlos wie der Erbprinz. Der Fürst, dem sie gehört, kommt überhaupt nicht vor. Die anderen Erzählungen sind in der Zeitschilderung noch unbestimmter, wegen ihres zeitloseren Themas.

So wenig wie Eichendorff Ort und Zeit mit verdeutlichenden Einzelzügen ausstattet, ebensowenig auch seine Menschen. Wir begegnen in seinen Romanen einer bunten Fülle von Gestalten, aber keine von ihnen ist scharf umrissen und tritt plastisch und greifbar vor uns. Nicht allein die vielen Gestalten, die nur gelegentlich auftauchen, sondern auch die Hauptgestalten, die uns beim Lesen fast ständig begleiten, haben diese Unschärfe. Wie in einem Schattenspiel ziehen alle an uns vorüber. Nicht umsonst gehört dieser Vergleich zu den beliebtesten bei Eichendorff. Für seine Helden hat Eichendorff nicht einmal Familiennamen. Die Hauptgestalten begegnen uns ebenso nur mit ihren Vornamen wie die unbedeutendsten Nebengestalten: Friedrich, Leontin, Rosa, Romana, Erwin usw. Einige Personen werden uns mit den Anfangsbuchstaben ihres Namens vorgestellt: Herr v. A., Marquis v. P., der Minister P.

„Dichter und ihre Gesellen" geben den Hauptgestalten ebenfalls nicht den vollen Namen: Fortunat, Lothario, Juana, Fiametta, der Marchese A. Graf Viktor macht eine Ausnahme, aber dafür kennen wir ihn bis zum letzten Drittel des Buches nur als Lothario. Häufig ist auch die reine Standesbezeichnung ohne jeden Namen: der Fürst, die Fürstin, der Amtmann, der Förster.

Die wenigsten Namen begegnen im „Taugenichts", wie er ja auch am zeitlosesten ist. Der Taugenichts selbst bekommt überhaupt keinen Namen. Den seiner „schönen Frau" erfahren wir erst in der zweiten Hälfte der Erzählung durch die Unterschrift des Briefes, und er taucht auch nur an dieser einen Stelle auf. Der Taugenichts, der bisher immer

„die schöne Frau", „die schöne gnädige Frau", „die liebe schöne Frau" und so ähnlich gesagt hat, tut dies auch weiter. Die anderen Personen sind auch fast alle namenlos: der Portier, die Kammerjungfer, die Alten auf dem Schloß, der lange Schüler, die Prager Studenten usw. Die beiden Maler bekommen je nur einen Namen, wodurch ihre Verwechselung mit Leonardo da Vinci und Guido Reni, die die Handlung geschickt weiterführt, möglich wird.

Dazu kommt, daß wir die Namen vielfach erst sehr spät erfahren. Die Menschen werden zunächst mit einer allgemeinen Bezeichnung bedacht. Von Rosa heißt es zuerst: „Eine hohe, junge weibliche Gestalt" (II, 14), kurz darauf: „die schöne Unbekannte", „die Schöne", „die unbekannte Schöne". Friedrich trifft sie auf dem Balkon:

„da funkelten ihn zwei Augen durch die Nacht an. Er erkannte an der hohen Gestalt sogleich das schöne Mädchen von dem anderen Schiffe" (II, 16).

Jetzt erst erfahren wir ihren Namen, mehr aber nicht. So ist es möglich, daß kurz darauf von ihr erzählt wird, ohne daß der Leser weiß, wer gemeint ist. Erst auf Rosas Schloß erfährt auch Graf Friedrich, daß sie seine Retterin ist.

Ganz ähnlich wird Julie eingeführt. Friedrich und Leontin schauen von einem Baume aus einem Pächterball zu. „Sie erblickten ein wunderschönes Mädchen" (II, 63). Später heißt es von ihr: „das Fräulein", oder „das schöne Fräulein". Am anderen Morgen reiten sie auf das Gut des Herrn v. A., wo sie das Fräulein wiedersehen. Erst nach dem Mittagsmahl erfahren die Gäste ihren Namen.

Diese Eigenheit, die Namen erst spät zu nennen, wird von Eichendorff nicht nur bevorzugt wegen der Unbestimmtheit und Ungreifbarkeit, die die Personen dadurch zuerst erhalten, sondern auch weil sie vorzüglich geeignet ist, Ueberraschungen und Verwirrungen in die Handlung zu tragen. Er benutzt dieses Mittel nämlich, um die gleiche Person in verschiedenen Masken auftreten zu lassen, ehe wir sie richtig kennenlernen (vgl. S. 50 f.).

Eichendorff macht auch nicht den Versuch, seine Gestalten äußerlich zu individualisieren. Er lehnt bewußt ausführliche Beschreibung der Gestalten ab. An der Verstandespoesie des 18. Jahrhunderts hat er auszusetzen, daß sie sich nicht mehr an den „Glauben" des Lesers wendet, sondern überzeugen will und deshalb

„dem Helden einen Polizeipaß mit genauer Personalbeschreibung nach Haarwuchs, Kleiderschnitt und sonstigen Kennzeichen mit auf die Reise gibt" (Gesch. d. poet. Lit. Deutschlands, Bd. I, 216 f.),

daß sie in der Literatur „Daguerrotyp-Portraits" schafft, die „jedes Härchen und jede Warze" wiedergeben (ebd. Bd. II, 220).

Diese Anschauung liegt auf derselben Linie wie das, was Eichendorff über die Holz- und Kupferstiche ausgeführt hat (vgl. S. 10). Eine

Ausnahme bilden die komischen Gestalten. Bei ihrer Schilderung kann Eichendorff sehr ausführlich sein, denn Komik und Witz wenden sich nicht an das Gemüt, sondern an den Verstand. Bei den anderen Gestalten aber, gleichgültig ob Hauptperson oder Nebenfigur, werden wenige allgemeine Züge herausgegriffen und dazu noch bei fast allen die gleichen.

Die Angaben über das Aeußere sind meist vierfacher Art. Zunächst begegnen allgemeine Angaben über das Alter und das Aussehen, dann folgen solche über die Figur. Was Einzelheiten betrifft, so hält Eichendorff nur das Gesicht und davon wieder Augen und Haare für erwähnenswert. Damit ist für ihn der Mensch an sich genügend beschrieben. Was er sonst noch vom Aeußeren mitteilt, betrifft die Kleidung. Die Angaben sind natürlich nicht immer so säuberlich geschieden oder in der Reihenfolge gehalten wie hier. Beispiele zu den ersten Punkten führe ich hier nicht auf, um Wiederholungen zu vermeiden (vgl. dazu S. 35 f.).

Nur für die Art, wie Eichendorff Kleidung beschreibt, seien einige Beispiele gegeben. Er nennt die Art der Kleidung, aber nicht wie sie im einzelnen gearbeitet ist. Wer also über die Mode der Zeit etwas erfahren möchte, würde bei Eichendorff bitter enttäuscht werden.

„Ein junger Mann in soldatischer Kleidung" (II, 19).

„Der Fürst, ein junger schöner Mann in bequemer Jagdkleidung" (II, 67).

„... denn schon kam meine schöne gnädige Frau in einem grünen Jagdhabit und mit nickenden Federn auf dem Hute, die Allee herabgeritten" (III, 23).

„Der andere war viel jünger, kleiner und feiner auf altdeutsche Mode gekleidet, wie es der Portier nannte, mit weißem Kragen und bloßem Halse" (III, 40).

„Da trat plötzlich ein junger Mann in feiner Jägerkleidung aus dem Gebüsch hervor" (III, 86).

Auch die vielfachen Maskeraden nimmt Eichendorff nicht zum Anlaß für anschauliche Beschreibungen von Kostümen, selbst da nicht, wo eine Gestalt besonders hervorgehoben wird, z. B.:

„Eine höchst seltsame Maske zog indes seine Aufmerksamkeit auf sich. Es war ein Ritter in schwarzer altdeutscher Tracht, die so genau und streng gehalten war, daß man glaubte, irgendein altes Bild sei aus seinem Rahmen ins Leben hinausgetreten. Die Gestalt war hoch und schlank, sein Wams reich mit Gold, der Hut mit hohen Federn geschmückt, die ganze Pracht doch so uralt, fremd und fast gespenstisch, daß jedem unheimlich zumute ward, an dem er vorüberstreifte" (II, 107).

Obwohl Eichendorff lange bei dieser Maske verweilt, kann man sich aus seinen Worten keine genaue Vorstellung machen. Dafür verweist er uns an ein altes Bild.

Der Mangel an Plastik verrät sich auch in gewissen durchgehenden sprachlichen Eigenheiten, die der Darstellung den Charakter des Andeutenden und Unbestimmten geben. Auffallend häufig ist der Gebrauch von Adjektiven und Adverbien, die mit der Vorsilbe „un-" gebildet sind und daher den Gegenstand der Aussage meist wenig genau umgrenzen. Unter ihnen werden bevorzugt unbeschreiblich, unaussprechlich, unzählig, unermeßlich, unaufhörlich, unwiderstehlich, unbestimmt, ungewiß, d. h. solche, die von allen den geringsten Grad an Schärfe aufweisen, aber den Mangel an Bestimmtheit der Aussage ersetzen durch einen starken Gefühlseindruck. Es wird nicht einmal der Versuch gemacht, eine Empfindung oder eine Vorstellung aus der dinglichen Welt so weit wie möglich auszusagen, sondern der empfangene Eindruck wird von vornherein als unbestimmbar und unbeschreibbar erklärt. Er wird nur nach der negativen Seite hin abgegrenzt; dem Leser bleibt es überlassen, sich entweder damit zufrieden zu geben oder ihn aus eigener Phantasiekraft nach der positiven hin auszuschmücken, wobei er die denkbar größte Freiheit hat.

„Jetzt sah da draußen alles anders aus, und eine *unbeschreibliche* Bangigkeit flog durch sein Herz" (II, 17).

„Er freute sich *unbeschreiblich* darauf, ihr die Bedeutung und die alten Geschichten dazu zu erzählen" (II, 160).

„Seitwärts vor dem Gebirge sah ich eine weite Landschaft, deren *unbeschreibliche* Schönheit und wunderbaren Farbenschimmer ich niemals vergessen habe" (II, 50).

„Oft wurde ich ihm als Muster vorgestellt, und dies war mein größter und tiefster Schmerz, den ich damals hatte, denn ich liebte ihn *unaussprechlich*" (II, 49).

„Die Augen gingen mir über, als ich das las, vor Entzücken und Schreck und *unsäglicher* Freude" (III, 54).

Ein tiefes *unbestimmtes* Verlangen war von den Erscheinungen der Nacht in seiner Seele zurückgeblieben" (III, 104).

„Er konnte sich nicht enthalten, während der ganzen Erzählung mit einem *unbestimmten*, schmerzlichen Gefühle an Rosa zu denken" (II, 47).

„Hin und wieder erwachte schon manche Lerche, mit *ungewissem* Liede hoch durch die stille Luft schweifend" (III, 116).

„Bianka blickte ihn, statt aller Antwort selber wie fragend, mit *ungewisser*, noch halb zurückgehaltener Freude an" (III, 127).

„Die Abendscheine spielten schon zuckend durch die Wipfel, *unzählige* Vögel sangen von allen Seiten" (II, 192).

„Es war unterdes Nacht geworden und ich sah vor uns *unzählige* Schlösser auf den Bergen brennen" (II, 183).

„*Unzählige* Springbrunnen plätscherten, mit vergoldeten Kugeln spielend, einförmig in der großen Einsamkeit" (III, 105).

„Gerade vor uns lag ein *unübersehbares* Tal, in das wir nun hinunterzogen" (III, 41).

„Der Mond beglänzte die Wälder, es war so *unermeßlich* still..." (III, 129).

Ein starker Gefühlseindruck wird besonders dann erreicht, wenn die Ausdrücke in Häufung auftreten:

„Die unbeschreibliche Schönheit der Dame, wie sie so langsam vor ihm verblich und die anmutigen Augen untergingen, hatten in seinem tiefsten Herzen eine solche unendliche Wehmut zurückgelassen, daß er sich unwiderstehlich sehnte, hier zu sterben" (III, 123).

Die gleiche Unbestimmtheit des Ausdrucks erkennt man in Wendungen wie: es war ihm, da kam es ihm vor, er glaubte, es schien, es mochte. Ausdrücke, deren Wesen darin besteht, der Aussage ihre Schärfe, Klarheit und Eindeutigkeit zu nehmen.

„... sagte Friedrich hastig, denn ihm war, als sähe ihm das stille weiße Bild wie in der Kirche wieder an" (II, 182).

„... dabei war es, als wenn zuweilen Stimmn heimlich miteinander wisperten" (III, 56).

„da war es nicht anders, als wenn es drinnen leise flüsterte und kicherte, ja einmal kam es ihm vor, als wenn zwei helle Augen zwischen den Jalousien im Mondschein hervorfunkelten" (III, 60).

„Da kam es mir vor, als wenn ich im Garten unten Stimmen hörte. Ich löschte mein Licht aus und stellte mich ans Fenster. Die Stimmen schienen näher zu kommen" (III, 56).

„Das Zelt in der Mitte derselben schien von den vielen Lichtern wie in farbigen Flammen zu stehen" (II, 188).

„Die beiden Reiter aber streckten sich und sahen sich nach allen Seiten um und schienen nun erst gewahr zu werden, daß wir doch wohl nicht auf dem rechten Wege sein mochten" (III, 39).

„Indem wie ich mich so umsehe, kömmt ein köstlicher Reisewagen ganz nahe an mich heran, der mochte wohl schon einige Zeit hinter mir drein gefahren sein" (III, 14).

„Er mochte ungefähr eine Stunde gesessen haben. Bald darauf kam es ihm vor, als hörte er draußen mehrere Stimmen" (II, 23).

„Mitten in dem Gemetzel glaubte er das schöne Müllermädchen wiederzusehen" (II, 24).

„Friedrich glaubte eine auffallende Spannung in ihrem Gesichte und ganzen Wesen zu bemerken" (II, 188).

„Als er sich über das Geländer hinauslehnte, glaubte er neben sich atmen zu hören" (II, 16).

Abneigung vor eindeutiger Klarheit der Aussage zeigt auch der Gebrauch des neutralen Fürwortes „es" als Handlungsträger an Stelle einer bestimmten Person. Nur das Geschehen wird ausgesagt, das handelnde Subjekt wird nicht bestimmt:

„Am verwunderlichsten war mir immer eine Nachtmusik, die sich oft und gerade immer in den finstersten Nächten unter meinem Fenster hören ließ. Es griff auf einer Gitarre immer nur von Zeit zu Zeit einzelne, ganz leise Klänge" (III, 53).

„... vernahm ich, wie jemand von draußen ganz leise einen Schlüssel ins Schlüsselloch steckte. Ich wollte eben mit meinem Tische losfahren, da drehte es den Schlüssel langsam dreimal in der Tür um, zog ihn vorsichtig wieder heraus und schnurrte dann sachte über den Gang und die Treppe hinunter" (III, 56/57).

„Jetzt tat's plötzlich unten einen lauten Schrei" (III, 129).

„Er tappt am Pfeiler einsam durch die stille Halle, da hört er atmen neben sich, es faßt ihn plötzlich bei der Hand, schauernd sieht er das Banner und den Federbusch im Dunkeln wieder schimmern. Da, den weißen Mantel zurückschlagend, stößt es unten rasch eine Tür auf nach dem stillen Feld, ein heller Mondblick streift blendend die Gestalt, sie wendet sich" (III, 159).

Zu den bisher negativen Bestimmungen: keine umrißbetonende Gliederung, keine plastische Anschaulichkeit und keine logische Klarheit und Schärfe des Ausdrucks sollen nun die positiven hinzutreten: der Gefühlswert und der Stimmungsgehalt.

Es ist oft betont worden, daß der Zauber in Eichendorffs Dichtung aus der Stimmung erwächst, mit der alles durchtränkt ist. Der Stimmungsgehalt ist hinwiederum am deutlichsten abzulesen an der Landschaftsschilderung. Was Eichendorff in der Natur hauptsächlich bemerkt und wiedergibt, sind Farben, Lichtwirkungen, Klänge, Geräusche, Düfte, Wärme- und Kälteempfindungen. Auf diese Weise wird nicht die beständige Form, sondern die wechselnde Stimmung dem Leser vermittelt. Denn die Wendung an die Sinne hat nicht das Ziel, Anschaulichkeit zu wecken — dazu verweilt Eichendorff zu wenig bei den einzelnen Erscheinungen und sind die Angaben zu allgemein und auch zu ähnlich untereinander. Kurze Andeutungen von zwei bis drei Zeilen über die den Menschen auf seinen Wanderfahrten umgebende Natur sind viel häufiger als ausgeführte Landschaftsbilder:

„Es war ein stiller schöner Abend und kein Wölkchen am Himmel. Einzelne Sterne traten schon am Firmamente hervor, von weitem rauschte die Donau über die Felder herüber, in den hohen Bäumen im herrschaftlichen Garten neben mir sangen unzählige Vögel lustig durcheinander" (III, 26).

„So zogen wir eigentlich recht närrisch auf gut Glück in die mondhelle Nacht hinein. Der Weg lief immerfort im Walde an einem Bergeshange fort. Zuweilen konnte man über die Tannenwipfel, die von unten heraufiangten und sich dunkel rührten, weit in die stillen tiefen Täler hinaussehen, hin und her schlug eine Nachtigall, Hunde bellten in der Ferne in den Dörfern. Ein Fluß rauschte beständig aus der Tiefe und blitzte zuweilen im Mondschein auf" (III, 39).

„Alle andern hatten sich zur Ruhe begeben, hin und wieder erwachte schon manche Lerche, mit ungewissem Liede hoch durch die stille Luft schweifend; die Wipfel der Bäume fingen an sich unten zu rühren, falbe Morgenlichter flogen wechselnd über ihr verwachtes, von den freigelassenen Locken nachlässig umwalltes Gesicht" (III, 116).

„Die Luft war noch immer schwül, in der Ferne standen Gewitter, dazwischen stach die Sonne heiß, von Zeit zu Zeit glitzerte der Fluß, der unten am Garten vorüber ging, heimlich durch die Gebüsche herauf" (III, 180).

In jedem Satz wird über je einen großen Eindruck etwas ausgesagt — Wölkchen, Sterne, die Donau, Bäume, Vögel (1. Beispiel), ein Weg, Tannenwipfel, Täler, Nachtigallen, ein Fluß im Mondschein (2. Beispiel), Lerchen, Baumwipfel, Morgenlichter (3. Beispiel), schwüle Luft, Gewitter, Sonnenglut, ein Fluß (4. Beispiel) — aber keiner

davon wird genauer beschrieben, sondern zusammen ergeben sie einen stimmungshaften Eindruck. Die einzelnen Teile, wenn sie auch klein sind und wenig in Einzelheiten gehend, sind aufeinander abgestimmt. Die Stimmung ist stets einheitlich. Auch in den ausgeführten Landschaftsbildern ist die Stimmung das Beherrschende, dem sich die einzelnen Teile unterordnen. Wird im plastischen Landschaftsbild eine große Gesamtvorstellung gegeben, die dann in Einzelheiten zerlegt wird, so gibt Eichendorff dagegen zuerst den großen stimmungsmäßigen Eindruck und verstärkt ihn dann, indem er verschiedene Einzelheiten hinzusetzt. So heißt es im „Taugenichts" beispielsweise:

„In dieser Zeit saß ich einmal an einem schwülen Nachmittage im Wipfel eines hohen Baumes, der am Abhange stand, und wiegte mich auf den Aesten langsam über dem tiefen stillen Tale. Die Bienen summten zwischen den Blättern um mich herum, sonst war alles wie ausgestorben, kein Mensch war zwischen den Bergen zu sehen, tief unter mir auf den stillen Waldwiesen ruhten die Kühe auf dem hohen Grase. Aber ganz von weitem kam der Klang eines Posthorns über die waldigen Gipfel herüber, bald kaum vernehmbar, bald wieder heller und deutlicher" (III, 53).

Der 1. Satz gibt in großen Zügen die Situation: Der Tauaenichts auf einem Baum am Abhang über dem Tal, und die Stimmung: ein einsamer schwüler und stiller Nachmittag. In dieses große Gesamtbild werden die Einzelheiten eingefügt. Nicht das gegenständliche Bild, die beständigen Formen und Farben werden klarer gezeichnet (die Ausdrücke: Berge, Waldwiesen, waldige Gipfel sind so allgemein wie möglich). Auch nicht der Versuch einer Gliederung wird gemacht. (Nur der erhöhte Standpunkt des Taugenichts ist nochmals verdeutlicht: tief unter mir ...) Vielmehr dienen die Einzelheiten lediglich dem Erwecken der einheitlichen Stimmung des schwülen, stillen Nachmittags: nur summende Bienen, sonst alles *wie ausgestorben*, *kein Mensch* war zu sehen; auf den *stillen* Waldwiesen; *ruhten* die Kühe; ganz von *weitem*. Diese Landschaft soll man nicht mit dem Verstande aufnehmen, sondern nur mit dem Gemüt durch Nachempfinden der Stimmung. Das wird dem Leser erleichtert, indem ihm die Wirkung auf den sie erlebenden Menschen gezeigt wird. Der Taugenichts fährt nach seiner Schilderung fort:

„Mir fiel dabei auf einmal ein altes Lied recht aufs Herz, das ich noch zu Hause auf meines Vaters Mühle von einem wandernden Handwerksburschen gelernt hatte und ich sang: Wer in die Fremde will wandern..."

Ganz ähnlich auch folgendes Beispiel:

„Die Sonne schien schon schief zwischen den Baumstämmen hindurch, als ich endlich in ein kleines Wiesental hinauskam, das rings von Bergen eingeschlossen und voller roter und gelber Blumen war, über denen unzählige Schmetterlinge im Abendgolde herumflatterten. Hier war es so einsam, als läge die Welt wohl hundert Meilen weit weg. Nur die Heimchen zirpten, und ein Hirt lag drüben im

hohen Grase und blies so melancholisch auf seiner Schalmei, das einem das Herz vor Wehmut hätte zerspringen mögen" (III, 34).

Auch hier wieder ein großes Bild am Anfang: ein kleines abgeschlossenes Wiesental bei Sonnenuntergang, dessen Stimmungsgehalt von weltentrückter Einsamkeit vertieft wird die Hinzufügung von Einzelheiten: im Abendgold flatternde Schmetterlinge, zirpende Heimchen, ein Schalmei blasender Hirt. Die Wirkung auf den Taugenichts ist hier noch deutlicher ausgesprochen als in dem vorhergehenden Beispiel.

Wie sehr die Natur nur als Stimmungsträger aufgefaßt wird, geht aus der Tatsache hervor, daß in ein und derselben Landschaft ein Stimmungswechsel gezeigt wird und zwar so, daß ein in sich geschlossenes Stimmungsbild von einem entgegengesetzten abgelöst wird. Die Landschaft ist nur der Stoff, der so oder so in den Dienst der Stimmung gestellt wird. Eichendorff zeigt uns entweder wie die gleiche Landschaft zu verschiedenen Tageszeiten ganz verschiedene Stimmungsgehalte bekommt, oder auch innerhalb ganz kurzer Zeit ihren Charakter wechseln kann, und so im Beschauer ganz entgegengesetzte Gefühle auszulösen vermag. Ihn spricht das augenblickliche Leben in der Landschaft an, nicht beachtet er ihre Formen und sinnlichen Einzelheiten. Zwei Beispiele aus dem „Marmorbild" sollen das verdeutlichen. Florio kann nach dem fröhlichen Abend auf der Festwiese nicht schlafen. Er verläßt nachts heimlich das Haus und geht, ein Lied singend, aufs geratewohl in die ihm unbekannte Gegend:

„So in Gedanken schritt er noch lange fort, als er unerwartet bei einem großen, von hohen Bäumen rings umgebenen Weiher anlangte. Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht, und betrachtete nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher.

Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen. Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schlüge es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken.

Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles wie verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling. Er verließ schnell den Ort und immer schneller und ohne auszuruhen, eilte er durch die Gärten und Weinberge wieder fort, der ruhigen Stadt zu; denn auch das Rauschen der Bäume kam ihm nun wie ein verständiges, vernehmliches Geflüster vor, und die langen gespenstischen Pappeln schienen mit ihren weitgestreckten Schatten hinter ihm drein zu langen" (III, 102).

Florio erlebt zweimal das gleiche Stück Landschaft kurz hintereinander völlig verschieden. Das Bild ist mit wenigen allgemeinen Worten umrissen: ein Weiher, von hohen Bäumen umgeben, am Ufer ein Venusbild. Beim ersten Anblick geht von der ganzen Landschaft ein lockender Zauber aus, vornehmlich von den zarten Bewegungen und Tönen in der Natur und dem Mond, der gerade sein magisches Licht über die Gegend wirft. Gerade der Mondschein versetzt Eichendorffs Menschen häufig in eine wirklichkeitsentrückte Stimmung. Walter, der doch zu den nüchternen Menschen gehört, schreibt:

„... wie denn überhaupt eine stille mondhelle Nacht schon an sich etwas Traumhaftes hat" (IV, 103).

Man beachte die Worte: und betrachtete selber v e r z a u b e r t; der t r u n k e n e Wasserspiegel; l e i s e a u f b l ü h e n d e Sterne; s t i l l ihre einförmigen Kreise; ein l e i s e s Rauschen. Diese Stimmung empfindet Florio vollkommen, ja sie überträgt sich auf ihn und steigert sich so weit, daß er selber verzaubert wird und das Venusbild ihm bekannt vorkommt; daß es für ihn lebendig wird und die Erfüllung einer uralten Sehnsucht zu sein dünkt. Vor Wehmut und Entzücken schließt er die Augen. Als er sie wieder öffnet, ist der ganze Zauber vorbei, ja in sein Gegenteil umgeschlagen. Ueber der Landschaft liegt die Stimmung des Unheimlichen und Gespenstischen. Wie erreicht Eichendorff das? Aeußerlich durch Veränderung der Beleuchtung und stärkere Bewegung in der Natur: der Mond sah s e l t s a m hervor; ein stärkerer Wind k r ä u s e l t e in t r ü b e Wellen. Wichtiger ist, daß der Eindruck des Venusbildes ins Gegenteil umschlägt. Erschien sie Florio zuerst wie eine lange gesuchte Geliebte, so empfindet er jetzt das Fremde, unheimlich Gefährliche an ihr. Sie sieht ihn an „fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen". Wieder überträgt sich die Stimmung auf Florio und steigert sich so, daß er jetzt das Rauschen der Bäume und die Schatten der Pappeln als beseelte, ihm feindliche Mächte empfindet. Glaubhaft wird der ganze Vorgang, weil die vorhergehenden Ereignisse Florio in einen traumhaften Zustand versetzt haben. Das Erlebnis am Weiher ist nur die letzte Steigerung.

Das Beispiel, an dem ich die verschiedenen Stimmungsgehalte verschiedener Tageszeiten zeigen möchte, folgt dicht auf das eben behandelte. Am Morgen nach dem nächtlichen Erlebnis unterhält sich Florio mit Fortunat. Fortunat lobt den frischen freien Morgen und macht sich lustig über Sentimentalität und Melancholie. Doch Florio steht noch unter dem Bann des nächtlichen Erlebnisses und schwankt unschlüssig hin und her:

„So beschloß er denn endlich, den Weiher wieder aufzusuchen, und schlug rasch denselben Pfad ein, den er in der Nacht gewandelt.

Wie sah aber dort nun alles so anders aus! Fröhliche Menschen durchirrten geschäftig die Weinberge, Gärten und Alleen, Kinder spielten ruhig auf dem son-

nigen Rasen vor den Hütten, die ihn in der Nacht unter den traumhaften Bäumen oft gleich eingeschlafenen Sphinxen erschreckt hatten, der Mond stand fern und verblaßt am klaren Himmel, unzählige Vögel sangen lustig im Walde durcheinander. Er konnte gar nicht begreifen, wie ihn damals hier so seltsame Furcht überfallen konnte.

Bald bemerkte er indes, daß er in Gedanken den rechten Weg verfehlt. Er betrachtete aufmerksam alle Plätze und ging zweifelhaft bald zurück, bald wieder vorwärts; aber vergeblich; je emsiger er suchte, je unbekannter und ganz anders kam ihm alles vor.

Lange war er so umhergeirrt. Die Vögel schwiegen schon, der Kreis der Hügel wurde nach und nach immer stiller, die Strahlen der Mittagssonne schillerten sengend über der ganzen Gegend draußen, die wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen schien. Da kam er unerwartet an ein Tor von Eisengittern, zwischen dessen zierlich vergoldeten Stäben hindurch man in einen weiten prächtigen Lustgarten hineinsehen konnte. Ein Strom von Kühle und Duft wehte den Ermüdeten erquickend daraus an. Das Tor war nicht verschlossen, er öffnete es leise und trat hinein" (III, 104 f.).

Wir haben wieder zweimal die gleiche Landschaft vor uns, diesmal den Weg zum Weiher und zwar am frühen Morgen und in der Mittagsschwüle, aber eigentlich sind es drei verschiedene Stimmungsgehalte. Durch die Erinnerung, ausgedrückt in den Vergleichen, wird im ersten Bild zugleich ein zweites sichtbar: die gleiche Landschaft bei Nacht. Eichendorff zieht das nächtliche Erlebnis mit heran und gibt die Gegensätze Nacht — Morgen vornehmlich durch die verschiedenartigen Aeußerungen des Lebens. Das sichere, heitere, geschäftige und klare Leben des Morgens wird gegenübergestellt dem traumhaften und unbewußten der Nacht: Fröhliche Menschen durchirrten geschäftig; Kinder spielten ruhig vor den Hütten; demgegenüber die Nacht: traumhafte Bäume; Hütten gleich eingeschlafenen Sphinxen. Adjektiv und Vergleich haben denselben Charakter, sie sind, wie so oft bei Eichendorff, nicht gegenständlich verdeutlichend, sondern stimmungshaft. Besonders der Vergleich ist gut geeignet, das Schreckhafte des nächtlichen Erlebnisses zu vermitteln, denn was haben harmose Hütten an sich mit eingeschlafenen Sphinxen zu tun? Die Erkenntnis, daß die vermeintlichen Sphinxe nur Hütten sind, wirkt ernüchternd auf Florio. Der Gegensatz wird auch an der Wirkung des Mondes zum Ausdruck gebracht: „Der Mond stand fern und verblaßt am klaren Himmel". Der Mond herrscht in der Nacht; in der Nacht hat er Gewalt, die Dinge durch sein Licht zu verzaubern, am Tage ist er wirkungslos. Die frische Morgenstimmung siegt: unzählige Vögel sangen lustig durcheinander. Florio begreift seine nächtliche Furcht nicht mehr. Die Morgenstimmung des Frischen, Fröhlichen, Tätigen steht aber nicht nur im Gegensatz zum Spukhaften und Geheimnisvollen der Nacht, sondern auch zum lautlosen, schwülen Mittag: die Vögel schwiegen schon; der Kreis der Hügel wurde nach und nach immer stiller; die Gegend, die unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen

schien. Auch das Himmelsgestirn ist wieder berücksichtigt. An Stelle des Mondes, der die Nacht beherrscht, steht die Sonne da, die am Tage das Aussehn der Landschaft bestimmt: „die Strahlen der Mittagssonne schillerten sengend; ein Schleier von Schwüle". Zur Vorstellung der Wärme kommt durch die Metapher der Eindruck des Dunstigen zur Mittagszeit hinzu.

An diese beiden Stimmungsbilder schließt Eichendorff ein drittes an, das ich hier aber übergehe, weil es sich nicht mehr um die gleiche Landschaft handelt. Florio findet von der Außenwelt abgeschlossen einen wohlgepflegten märchenhaft verzauberten Park, der ihn in seinen Bann zieht. In dieser Stimmung begegnet ihm eine schöne Dame, die die Züge des Marmorbildes trägt.

Ich hoffe, daß aus den Beispielen deutlich geworden ist, was ich sagen wollte: daß nämlich Eichendorff die Landschaft nicht um ihrer selbst willen darstellt, sondern um der Stimmung willen, und daß er deshalb weniger das Beständige in ihr zeigt, Lage, Linien und Formen, als das Flüchtige und Wechselnde der verschiedenen Tages- und Jahreszeiten. Und daß er außerdem diese Stimmung besonders deutlich macht, indem er den Eindruck auf den sie Erlebenden mitteilt.

Die stimmungshafte Wirkung seiner Naturbilder wird verstärkt durch die beschwörende Nennung von gewissen Dingen und Wesen, die als Symbole für Gefühle und Stimmungen auftreten. Schon bald merkt man beim Lesen, daß gerade in den kleinen, nur angedeuteten Landschaftsbildern bestimmte Vorstellungen immer wiederkehren; und zwar sind es Worte, die mit einem ganz bestimmten Gefühlswert behaftet sind. Infolge ihres häufigen Gebrauchs prägt sich der ihnen eigene Stimmungston dem Leser ein, und jedesmal, wenn sie wiederkehren, genügt das bloße Wort, um die bewußte Stimmung zu erzeugen. Gefühlsbetonte Worte werden vor allem in der Lyrik verwandt, besonders das Volkslied liebt Vorstellungen, in die ein bestimmter Gefühlswert eingefühlt ist. An dieser Stelle verrät sich sehr deutlich, wie stark Eichendorff auch in seiner Prosa mit lyrischen Mitteln arbeitet. Symbolische Stimmungsträger aus dem Leben der Natur sind vor allem Lerche und Nachtigall, die schon von alters her einen bestimmten Gefühlswert haben. Die hoch in den Lüften schwirrende Lerche ist der Vogel des Morgens; die schlagende Nachtigall der Vogel der romantischen Mondscheinnächte:

„Der Morgen schien ihnen, in langen goldenen Strahlen über die Fläche schießend, gerade entgegen. Die Bäume standen hell angeglüht, unzählige L e r c h e n sangen schwirrend in der klaren Luft" (III, 128).

„Alle andern hatten sich zur Ruhe begeben, hin und wieder erwachte schon manche L e r c h e, mit ungewissem Liede hoch durch die stille Luft schweifend" (III, 116).

„Das Schloß, der Garten und die Türme von Wien waren schon hinter mir im Morgendufte versunken, über mir jubilierten unzählige Lerchen hoch in der Luft“ (III, 31).

„Der Mond beglänzte die Wälder, es war so unermeßlich still, nur die Nachtigallen schlugen tiefer im Tal, manchmal hörte man einen Hund bellen aus den Dörfern oder den Schrei des Wildes im Wald“ (III, 129).

„In den Fliederbüschen unter den Fenstern schlugen die Nachtigallen“ (III, 179).

„In dem Städtchen war noch alles leer und still. Nur einzelne Nachtigallen vor den Fenstern und unzählige von den Bergen über dem Städtchen schlugen um die Wette“ (II, 167).

Dazu gesellen sich in Schilderungen der Nacht die in der Ferne bellenden Hunde, rauschende Wälder oder Bäume, und frühmorgens krähende Hähne:

„Der Mond schien prächtig, von den Bergen rauschten die Wälder durch die stille Nacht herüber, manchmal schlugen im Dorf die Hunde an, das weiter unten im Tale unter Bäumen und Mondschein wie begraben lag“ (III, 37).

„Dieser Abend war besonders schön und schwül... Die Bäume rauschten durch das offene Fenster herein, die Nachtigall schlug tief aus dem Garten“ (II, 51).

„Während tief unten schon hin und her Lichter in den Dörfern erschienen, aus denen die Hunde fern bellten“ (II, 53).

„... in den Dörfern aber ringsumher krähten die Hähne so frisch über die leise wogenden Kornfelder herüber“ (III, 25).

„Horch“, sagte er, „da krähen Hähne in weiter Ferne nach jener Seite hin“ (III, 214).

Nächtliche oder mittägliche Einsamkeit versinnbildlicht das einförmige Plätschern der Springbrunnen, auch Wasserkünste genannt:

„im Schlosse und rings um das Schloß herum auf dem Rasenplatz und den steinernen Stufen und Säulen sah alles so still kühl und feierlich aus; nur der Springbrunnen vor dem Eingange plätscherte einsam in einem fort“ (III, 30).

„Unzählige Springbrunnen plätscherten, mit vergoldeten Kugeln spielend, einförmig in der großen Einsamkeit“ (III, 105).

Unter den Blumen sind es vor allem Kaiserkronen und Päonien, in die Eichendorff einen eigenen Stimmungswert eingefühlt hat. Er beruht auf ganz persönlichem Erleben. Kaiserkronen und Päonien standen im väterlichen Lubowitzer Garten und sind mit der Erinnerung an Jugend und Heimat unlösbar verbunden Wo er die Stimmung der Erinnerung an längst vergangene Zeiten erwecken will, gehören diese Blumen dazu, mitten in altmodischen Parks blühend, die durch ihre Fremdheit den Eindruck des Unwirklichen und Verzauberten machen.

„Fortunat wandte sich nun allein in den Garten, wo er zu seinem Erstaunen ringsumher nur architektonische Formen altmodischer Gänge, hohe, feierliche Buchenalleen, Springbrunnen und künstliche Blumenbeete erblickte, von denen dunkelglühende Päonien und prächtige Kaiserkronen glänzten. Es war, als hätte ein wunderbarer Zauberer über Nacht seine bunten Signaturen über

das Grün gezogen, und säße nun selber eingeschlummert in dem Labyrinth beim Rauschen der Wasserkünste und träumte von der alten Zeit, die er in seine stillen Kreise gebannt" (IV, 26).

„Darauf ging sie in den Garten hinab. Sie hätte ihn beinahe nicht wiedererkannt, so verwildert war alles, die Hecken unbeschnitten, die Gänge voll Gras, weiterhin nur glühten noch einige Päonien verloren im tiefen Schatten. Da fiel ihr ein Lied dabei ein:

‚Kaiserkron' und Päonien rot,
Die müssen verzaubert sein,
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blühn sie hier so allein?'

Jetzt sah sie sich nach allen Seiten um, sie kam sich selbst wie verzaubert vor zwischen diesen stillen Zirkeln von Buchsbaum und Spalieren" (III, 180).

Gerade das Lied weist mit Bestimmtheit auf diesen sinnbildlichen Wert der Kaiserkronen und Päonien hin, sonst hätte das „denn" des dritten Verses keinen Sinn.

Weitere Stimmungsträger in der Natur sind gewisse Instrumente: Waldhorn, Posthorn, Gitarre und der Glockenklang. Besonders gern dämpft Eichendorff die Klänge, indem er sie aus der Ferne kommen oder in die Ferne gehen läßt und so die Stimmung des Zarten und Verschwebenden erzeugt.

In Romanas Erzählung von ihrer Jugend kommt dreimal das Waldhorn vor:

„Alle Morgen, wenn ich in den Garten kam, hörte ich draußen in den Bergen ein Waldhorn blasen, bald nahe, bald weit.

Viele Vögel sangen ringsumher, das Waldhorn rief immerfort.

Der Sommer, die bunten Vögel und die Waldhornsklänge zogen nun fort." (II, 115 f.)

„Es mochten wohl ein paar Stunden ins Land gegangen sein, als mich ein Posthorn aufweckte, das lange Zeit lustig in meine Träume hereinblies" (III, 45).

„Er hatte die Fenster aufgemacht, einzelne graue Streifen langten schon über den Himmel, unten auf der Gasse blies der Postillon lustig auf dem Horne" (II, 116).

„oder sie nahm auch die Gitarre in den weißen Arm und sang dazu so wundersam über den Garten hinaus..." (III, 18).

„Wie ich nun eben so weiter fortschlendere und vor Vergnügen, Mondschein und Wohlgeruch gar nicht weiß, wohin ich mich wenden soll, läßt sich tief aus dem einen Garten eine Gitarre hören" (III, 59 f.).

„Es war ein klarer heiterer Herbstmorgen, das Glockengeläut vom Kloster zog weit durchs stille Land" (III, 138).

„... kamen bis aus der weitesten Ferne Glockenklänge über die stillen Felder herüber" (III, 32).

„... während die Vesperglocken aus der Stadt über den Garten herüberschallten" (III, 19).

Auch den Gefühlsgehalt der Tages- und Jahreszeiten verwendet Eichendorff, indem er häufig Zusammensetzungen damit bildet, um so den Leser gleich in die gewünschte Stimmung zu versetzen:

Morgensonne, Morgengruß, Morgenstunde, Morgenduft, Morgenstrahlen, Morgenlicht, Morgenschein, Morgenkühle, Morgendämmerung, Morgenrot, Morgenluft, Morgenglocken, Morgenpracht, Morgentau;

Mittagsstunde, Mittagszeit, mittag-schwül;

Abendwind, Abendlicht, Abendlied, Abendsonne, Abendschimmer, Abendkühle, Abenddunkel, Abendglocken, Abendglanz, Abendgold, Abendlüfte;

Nachtgevögel, nachtkühl;

Frühlingsmorgen, Frühlingssonne, Frühlingsbäche;

Sommerregen, sommermüde, sommerlau, Sommerkühle, Sommernächte;

Herbstsonne, Herbstschmuck, Herbsttag;

Winterreise — so weit ich sehe, die einzige Zusammensetzung mit Winter. Er spielt ja auch bei Eichendorff kaum eine Rolle.

In diesem Zusammenhang muß man auch die geographischen Angaben sehen. Daß sie keine anschauliche Vorstellung vermitteln können, zeigte sich bereits. Sie sollen es auch gar nicht. Eichendorff bringt Worte wie Heidelberg, Paris, Rom, Donau, Rhein, weil diese Namen für ihn einen bestimmten Gefühlswert tragen. Und auf diesen kommt es ihm an. Eine wirklichkeitsgetreue Schilderung würde dabei eher störend als fördernd wirken. Eichendorff macht die Angaben gleich zu Anfang der Erzählung, um bereits von vorneherein den Leser auf einen bestimmten Ton zu stimmen. Er will der Phantasie einen Anknüpfungspunkt geben. Es ist gleichsam das Gerüst, die Leiter, auf der der Leser nun emporsteigen soll. „Ahnung und Gegenwart" beginnt mit einer Donaufahrt; im „Taugenichts" erklingt gleich auf der zweiten Seite der Name Wien, und „Dichter und ihre Gesellen", dessen Handlung im ersten und dritten Buch in dem erdichteten Hohenstein spielt, bringt auch gleich zu Anfang durch einen Vergleich Beziehungen zu einer wirklichen Landschaft. Fortunat reitet von der Höhe in ein Städtchen im Tal:

> „Da fiel es ihm plötzlich aufs Herz: wie in H e i d e l b e r g lagen die Häuser da unten zwischen den Gärten und Abendlichtern, wie in H e i d e l b e r g rauschte der Strom aus dem Grunde, und der Wald von allen Höhen" (IV, 15).

(Vgl. auch die Anfänge der Novellen „Das Marmorbild", „Das Schloß Dürande", „Die Entführung" — S. 13). Den ausgeprägtesten Stimmungston haben die Worte: „der Rhein" und „Rom". Wie sehr Eichendorff an dem Stimmungston des Wortes „Rhein" lag, zeigt die Tatsache, daß er seinetwegen die Geographie auf den Kopf stellt und den Rhein in der Nähe von Wien fließen läßt (vgl. S. 72). Der Rhein und Rom verkörpern den Gegensatz Deutschland — Italien, der selbst wiederum nicht landschaftlich, sondern sinnbildlich gefaßt ist.

„So durchstreifte ich fast ganz Italien nach allen Richtungen, ich fand sie nimmermehr. Als ich endlich, erschöpft von den vielen Zügen, auf den letzten Gipfeln der Schweiz ankam, schauderte mir, als ich da auf einmal aus dem italienischen Glanze nach Deutschland hinabsah, wie das so ganz anders, still und ernsthaft mit seinen dunklen Wäldern, Bergen und dem königlichen Rhein dalag" (II, 153).

Italien — das falsche Italien, wie es der Taugenichts nennt — ist das Prächtige, Herrliche, Ueppige aber auch Sinnbetörende und gefährlich Verlockende, und Rom, seine Hauptstadt, faßt alle diese Wesenszüge in besonderem Maße zusammen. Zu seiner Darstellung greift Eichendorff zu den stärksten Mitteln der Entwirklichung. Der Taugenichts stellt es sich kindlicherweise vor

mit „wundersamen Bergen und Abgründen am blauen Meer und goldenen Toren und hohen glänzenden Türmen, von denen Engel in goldenen Gewändern sangen" (III, 59),

und auch Fortunat (Dichter und ihre Gesellen) ist es bei seiner Ankunft in Rom

„als zöge er in ein prächtiges Märchen hinein" (IV, 113).

Deutschland — nicht das gegenwärtige, aber das vergangene, dem das zukünftige ähneln soll — findet seine Verkörperung im „königlichen Rhein". Er ist Symbol für das Aufrechte, Ernsthafte, Wahre und Echte der Vergangenheit. (Vgl. dazu die Rheinreise Friedrichs und Leontins II, 165 f.). Beide Namen sollen nun wie eine Zauberformel wirken, bei deren bloßem Nennen im Leser ganz von selbst eine ganze Reihe gefühlsstarker Vorstellungen erweckt werden.

Die Bevorzugung des gefühlshaltigen Wortes erweist sich weiter auch darin, daß das Gattungswort dem Artwort vorgezogen wird. Das Artwort vereinzelt, gibt Unterschiede und Abstufungen, erfordert Aufmerksamkeit und Mitarbeit des Verstandes; beim Grundwort dagegen kann der Aufnehmende sich ganz dem Gefühlseindruck überlassen. Eichendorff sagt lieber Wald, Baum, Strauch, Blume usw., als daß er eine Unterart wählt. Besonders deutlich zeigt sich die Bevorzugung des Artworts in der Verwendung des Beiworts. An Farben bringt Eichendorff nur die allereinfachsten, meist die Grundfarben grün, blau, rot, gelb, braun, schwarz, weiß, zuweilen abschattiert durch die Tönung hell . . ., dunkel . . ., tief . . ., aber fast nie feinere Farbunterschiede, die eine genaue Sinnesvorstellung vermitteln könnten. Infolgedessen werden die verschiedensten Dinge mit dem gleichen Farbwert bedacht. Die Möglichkeit, durch das Farbwort zu sondern und zu kennzeichnen, fällt weg. Bei der Landschaft ist naturgemäß grün die bevorzugte Farbe: grüne Schluchten, grüner Rasen, grüner Platz, grüne Gänge, grüne Berge, grüne Wiesen usw. Blau ist die Farbe des Himmels, der Luft, der Berge und der Ferne. Braun und schwarz sind Haar- und

Augenfarbe. Gern setzt Eichendorff mehrere kräftige Grundfarben nebeneinander, um einen starken Gefühlseindruck zu erzielen:

„Auf dem grünen Platze am Schwanenteiche, recht vom Abendrot beschienen, saß die schöne gnädige Frau in einem prächtigen Kleide und einem Kranz von weißen und roten Rosen in dem schwarzen Haar" (III, 85).

„Er stand schon in voller Reisetracht: knappe blaue Beinkleider mit rotem Paß, und eine grüne ungersche Jacke mit gelben Schnüren und blinkenden Knöpfen nachlässig über die Schulter geworfen" (III, 214).

„Die Abendsonne warf unter der schwarzen Gewitterwolke einen dunkelroten Glanz über die ganze Gegend, und in der scharfen Beleuchtung erschien droben plötzlich eine schöne, hohe Mädchengestalt zu Pferde, ein grünsamtnes Jagdkleid umschloß die schlanken Glieder, lange weiße Federn wogten vom Barett über ihre Schultern hinab. Während ihr Pferd ungeduldig den Fußboden scharrte, betrachtete sie mit großen dunklen Augen die Erstaunten, die unwillkürlich die Unbekannte ehrfurchtsvoll begrüßten. Sie nickte mit dem schwarzgelockten Köpfchen kaum einen flüchtigen Dank, wandte sich dann rasch und war bald in den Abendgluten wieder verschwunden" (IV, 59).

Eindringliche Gefühlswirkung wurde in allen bisher behandelten Fällen erreicht durch besonders gefühlshaltige Worte. Das waren einmal Worte, die einen bestimmten Stimmungston tragen, so daß ihre einfache Nennung im Leser die gewünschte Stimmung erzeugt, zum andern waren es Grund- und Gattungsworte, die voll auf das Gefühl wirken können, da sie den Verstand nicht in Anspruch nehmen.

Eindringliche Gefühlswirkung wird aber auch erreicht durch Steigerung. Ich denke dabei an gewisse Superlative und superlativisch wirkende Ausdrücke, und zwar bei unanschaulichen Dingen. Nicht eine sinnliche Vorstellung wird gesteigert, sondern ein Gefühl. Der Mangel an Plastik wird hier ersetzt durch Steigerung des Gefühls:

„... daß es ihm durch die innerste Seele ging" (III, 118).
„... hatte in seinem tiefsten Herzen ..." (III, 123).
„Ich war recht im innersten Herzen vergnügt" (III, 23).
„Er fuhr innerlichst zusammen" (II, 14).

„Ich sang immerfort ein altes Lied, das ich damals als Kind alle Tage gesungen und seitdem wieder vergessen habe" (II, 183).

„Die Hörner klangen lockend immerfort, und zitternd, halb gezwungen und halb verführt, folgte sie ihm endlich den Berg hinauf" (II, 193).

„Ich könnte wahrhaftig in diesem Augenblicke recht aus Herzensgrunde traurig sein ..." (II, 59).

„Da kam mir die Welt auf einmal so entsetzlich weit und groß vor, und ich so ganz allein darin, daß ich aus Herzensgrunde hätte weinen mögen" (III, 37).

„... warf er sogleich alle Gerätschaften weit von sich und war aus Herzensgrunde lustig" (II, 96).

„Entzückt in allen seinen Sinnen, schaute er da in die stille Gegend hinaus" (II, 17).

„Verwundert und entzückt in allen meinen Sinnen, setzt ich mich an einen steinernen Springbrunnen" (II, 249).

Die gleiche Neigung zur Steigerung spricht sich aus in der Hervorhebung der Worte durch „gar" und „überaus":

„Darüber fing eine Dame in dem Garten an, überaus lieblich zu singen" (III, 60).

„Auf dem Papiere war bloß mit großen, schwarzen Strichen eine alte Hütte gar künstlich abgezeichnet. Darin saß die heilige Jungfrau mit einem überaus schönen, freudigen und doch recht recht wehmütigen Gesicht" (III, 63).

„Ich stand seitwärts an einen Pfeiler gelehnt, und die Töne gingen in dem rasenden Winde gar seltsam wehmütig über den Garten hinaus" (II, 216).

Stimmungshaftes zeigt sich auch in der Technik, indem die Handlung oft von Stimmungsszenen überwuchert ist. Nur auf einiges sei hingewiesen, lediglich zur Bestätigung der Erkenntnisse, die aus der Untersuchung des Sprachstils sich ergeben. In „Ahnung und Gegenwart" macht Eichendorff den Versuch, durch den Helden die Forderungen des tätigen Lebens, die Pflichten gegen die Gemeinschaft verwirklichen zu lassen. Im Verlauf des Romans erwächst aus dem allgemeinen Bildungsstreben Graf Friedrichs ein ganz bestimmtes Ziel: die geistige und politische Erneuerung seines Landes. Seine vaterländischen Bemühungen in der Residenz bleiben dem Leser aber seltsam blaß und ungreifbar. Wir erfahren nur nebenbei von ihnen in wenigen allgemeingehaltenen Sätzen, so daß sie beim flüchtigen Lesen leicht übersehen werden können. Der Vordergrund des Geschehens ist angefüllt von dem bunten Gewirr romantischer Ereignisse. Man vergleiche die dafür in Frage kommenden Kapitel 12—16 des 2. Buches: Friedrichs Besuch beim Minister (II, 119 f.); die Unterredung mit dem Erbprinzen und seine Arbeit (152 ff. und 176). Alles die politischen Bestrebungen Betreffende ist sehr kurz berichtet, dazwischen aber wird breit ausgeführt einerseits die ästhetische Teegesellschaft (Kap. 12), Friedrichs Ritt zu Romanas Schloß (Kap. 13), andererseits die Episode zwischen dem Erbprinzen und dem Bürgermädchen, Friedrichs und Leontins Rheinreise, Romanas Besserungsversuche (Kap. 14—16). Der letzte Bericht (176) ist auch nur ein kurzer Hinweis, der von der Handlung abgelöst wird: der Brief Viktors, die Entlarvung des Prinzen beim Tod des Bürgermädchens, Romanas Jagd in den Alpen, Rosas Entführung und ihre Verfolgung (Kap. 16—17).

Auch bei der Schilderung des Krieges am Anfang des 3. Buches sind nur einzelne kleine Stimmungsbilder ausgeführt: Friedrichs Ankunft bei der Truppe; Aufbruch und Marsch zum Sammelplatz; ein kurzes Gefecht; nächtliche Rast im Schloß; Kampf mit dem feindlichen Offizier; Maries Flucht mit dem toten Geliebten; Aufbruch am folgenden Morgen.

Das Ganze ist nur ein winzig kleiner Ausschnitt aus dem gerade erst beginnenden Krieg ohne wesentliche Ergebnisse für Graf Friedrichs Schicksal. Aber mehr als dieses Stimmungsbild gibt Eichendorff nicht.

Die wichtigen Kriegsereignisse mit ihren verhängnisvollen Folgen für Graf Friedrich — Aechtung und Einziehung seiner Güter — werden erstaunlich nebensächlich behandelt. Sie werden uns in einem kurzen Abschnitt zu Beginn des 19. Kapitels eilig berichtet. Danach setzt die Erzählung wieder breit ein mit einer Stimmungsszene nach Kriegsschluß. Nur Auftakt und Ausklang des Krieges erlebt der Leser. Was dazwischen liegt, mag es für das Leben Friedrichs noch so wichtig sein, wird in einen kurzen Bericht zusammengepreßt. Eichendorff hat keine Freude an der Darlegung von Begebenheiten an sich, nur solche Geschehnisse werden dargelegt, die eine stark stimmungsmäßige Note enthalten. Entscheidend für den Grad der Ausführlichkeit ist stets der Gehalt an Stimmung.

3. Die Idealisierung.

Auf einer Gebirgsreise zu Anfang von „Ahnung und Gegenwart" weckt eine schöne Aussicht helle Begeisterung. Leontin lobt das Reisen; Faber vergleicht es mit dem Leben:

„Das Leben der meisten ist eine immerwährende Geschäftsreise vom Buttermarkt zum Käsemarkt; das Leben der Poetischen dagegen ein freies unendliches Reisen nach dem Himmelreich".

Leontin sieht aber sofort auch die nüchterne Kehrseite des schönen Bildes und ironisiert ihre beiderseitigen begeisterten Aussprüche. Dagegen wendet sich Graf Friedrich:

„Du solltest nicht so reden. Wenn wir von einer inneren Freudigkeit erfüllt sind, welche, wie die Morgensonne, die Welt überscheint, und alle Begebenheiten, Verhältnisse und Kreaturen zur eigentümlichen Bedeutung erhebt, so ist dieses freudige Licht vielmehr die wahre göttliche Gnade, in der allein alle Tugenden und großen Gedanken gedeihen, und die Welt ist wirklich so bedeutsam, jung und schön, wie sie unser Gemüt in sich selber anschaut. Der Mißmut aber, die träge Niedergeschlagenheit und alle diese Entzauberungen, das ist die wahre Einbildung, die wir durch Gebet und Mut zu überwinden trachten sollen, denn diese verdirbt die ursprüngliche Schönheit der Welt" (II, 41 f.).

Dieser starke Glaube an die Schönheit der Welt als Grundlage alles Wertvollen und Großen offenbart sich in Eichendorffs gesamtem Werk und erweist sich bis in die Einzelheiten der Wortgebung. Eichendorff führt uns nicht in die wirkliche Welt der nüchternen Tatsächlichkeiten, sondern umgibt sie mit einem poetischen Schimmer und verklärt sie. Diese Idealisierung der Welt gibt sich zu erkennen entweder als Steigerung zu Schönheit und glänzender Pracht oder als Verwandlung zu Zierlichkeit und Anmut, in beiden Fällen verbunden mit dem (bisweilen ausgesprochenen) Ausdruck einer innigen Heiterkeit. Der Eindruck von Schönheit und Pracht wird zunächst ganz einfach erreicht durch die vielfache Verwendung derartiger Ausdrücke: prächtig, köstlich, schön, herrlich usw.

„Die Sonne war eben prächtig aufgegangen“, so beginnt „Ahnung und Gegenwart“; „die Sonne ging eben prächtig auf“, so schließt der Roman. Und dazwischen breitet sich die Welt aus in prächtigem Glanz. Besonders dem Taugenichts erscheint alles prächtig:

„Mir war so kühl und fröhlich zumute, als sollt’ ich von dem Berge in die *prächtige* Gegend hinausfliegen“.

„... vor mir vier Pferde mit einem *prächtigen* Postillon“.

„Da stand unter den hohen Linden vor dem Posthause schon ein *prächtiger* Wagen mit vier Pferden bespannt.“

„Ich hatte eigentlich da droben ein *prächtiges* Leben ...“ (III, 42).

Sämtliche Beispiele auf einer Seite.

„Der Mond schien *prächtig* im Garten zwischen den hohen dunklen Bäumen herein“.

„und sie sangen dann zusammen ein italienisches Lied, einmal er, dann wieder das Mädchen eine Strophe, was sich in dem schönen stillen Abend *prächtig* ausnahm“.

„Dabei schienen die Sterne *prächtig* am klaren Firmament“ (III, 70).

Drei Beispiele auf einer Seite.

„Der *herrliche* Morgen stand flammend vor ihm“ (II, 18).

„Der Morgen blitzte *herrlich* über die ganze Gegend“ (II, 30).

„Friedrich hatte die Gitarre bei sich und griff einige volle Akkorde, welche sich in der heiteren, stillen Nacht *herrlich* ausnahmen (II, 47).

„Rosa ritt mitten unter ihnen ein *schönes*, frommes Pferd“ (II, 31).

„... sah ich rechts von der Straße einen sehr *schönen* Baumgarten“ (III, 32).

„... sah ich zwischen den letzten Bäumen hindurch einen *schönen* grünen Platz“ (III,34).

„... kömmt ein *köstlicher* Reisewagen ganz nahe an mich heran“ (III, 14).

„Bald darauf aber kam ein *schmuckes* Mädchen“ (III, 35).

„... unzählige *geputzte* Herren und Damen wie in einem Schattenspiele ...“ (III, 27).

In dieser prächtigen Welt fühlen die Menschen sich natürlich glücklich und sind voll fröhlicher lustiger Laune; sie sind heiter, weil die Natur heiter ist, und die Natur und die räumliche Umgebung sind heiter, weil sie von heiteren Menschen angeschaut und genossen werden. Wenn in Landschaften, Naturvorgänge und irgendwelche Dinge menschliches Empfinden eingefühlt wird, herrschen die Ausdrücke froher Heiterkeit vor:

„... und spielte alle meine liebsten Stücke durch, daß es recht *fröhlich* in dem einsamen Walde erklang“ (III, 34).

„Da fuhr eine dunkle Gestalt nach der andern *fröhlich* in die dämmernde Nacht empor“ (IV, 54).

„Darauf riß der Maler das Fenster auf, daß die frische Morgenluft *fröhlich* das ganze Zimmer durchdrang“ (III, 62 f.).

„... erhob sich *lustig* ein farbiges Zelt“ (II, 186).

„So zog ich zwischen den grünen Bergen und an *lustigen* Städten und Dörfern vorbei gen Italien hinunter“ (III, 31).

„... wo die Morgensonne so *lustig* zwischen den Stämmen und den Wipfeln hindurchschimmerte“ (III, 32).

„Der Postillon blies *lustig* auf dem Horne“ (III, 42).

„Der Fluß flog *lustig* an ihnen vorüber“ (II, 142).

„und ritt ... in den *heiteren* Morgen hinein“ (II, 18).

„*Freundliche* Landstraßen zogen sich bis in die weiteste Ferne hin“ (II, 146).

(Vgl. auch die Beispiele in dem Abschnitt Beseelung, S. 53 f.).

Zum Eindruck des Prächtigen tragen auch die kräftigen, satten Farben bei, besonders wenn mehrere gegeneinander abgesetzt sind (vgl. S. 29). Vielleicht sind Kaiserkronen und Päonien wegen ihrer leuchtenden Farben Eichendorff stark im Gedächtnis geblieben. Es ist aber zu beachten, daß die übertriebene Farbenpracht, wie Tieck sie liebt, nur in Eichendorffs frühesten Jugendwerken zu finden ist. In der Prosa kommt dafür nur das Märchen „Die Zauberei im Herbste“, das 1808 entstanden ist, in Frage:

„Alle Bäume und Sträucher in demselben (Garten) vom Herbst viel kräftiger gefärbt als anderswo, waren *purpurrot*, *goldgelb* und *feuerfarb*; hohe Astern, diese letzten Gestirne des versinkenden Sommer, *brannten* dort in mannigfaltigstem Schimmer“ (S. 200/201).

„Der Mond trat *blutigrot* auf einen Augenblick hervor“ (203).

Eichendorffs Lieblingsfarben, wenn man hier von Farben reden darf, sind „golden“ und „silbern“. Ihr Glänzen wird oft durch eine besondere Beleuchtung gesteigert. Solche Lichtwirkungen mußten Eichendorff willkommen sein; den er wendet sich seit 1808 von der reinen Farbe zu stärkerer Betonung des Lichtes [1]). Golden und silbern geben aber eine Verbindung von Farbe und Lichtwirkung. Zum andern, und das ist in diesem Zusammenhang sehr wesentlich, verbindet sich mit ihnen seit alters her die Vorstellung des besonders Prächtigen und Wertvollen:

„... als wäre der Rasen mit *goldenen* Teppichen belegt“ (III, 32).

„Die Sonne *vergoldete* schon die Wälder und Täler“ (III, 106).

„Die *vergoldeten* Wipfel neigten sich im Abendwinde vor mir“ (III, 85).

„Die ganze Gegend war wie *versilbert* im Mondschein“ (III, 70).

„Endlich kam ein Bauer des Weges daher ... in einem altmodischen Ueberrocke mit großen, *silbernen* Knöpfen und einem langen spanischen Rohr mit einem sehr massiven *silbernen* Stockknopf darauf, der schon von weitem in der Sonne funkelte“ (III, 31).

---

[1]) Vgl. Nadler, a. a. O., S. 20 ff.

„Die Sonne ging eben unter und bedeckte das ganze Land mit Glanz und Schimmer, die Donau schlängelte sich prächtig wie von lauter Gold und Feuer in die weite Ferne" (III, 22/23).

„Die Blumen, die Springbrunnen, die Rosenbüsche und der ganze Garten funkelten in der Morgensonne wie lauter Gold und Edelstein" (III, 17).

Auch in der Verbindung mit grün ist golden häufig:

„Die Aster von ihrer Stirn warf lange grünlichgoldene Scheine über die Heide" (Zauberei, S. 208).

„Wenn der Sonnenschein durch den Kastanienbaum vor dem Fenster grüngolden auf die Ziffern fiel" (III, 24).

„Ein Edelstein an ihrer Brust warf in der Abendsonne lange grünlichgoldne Scheine über die Wiese hin" (III, 117).

Golden verwertet Eichendorff natürlich auch, um einen märchenhaften Eindruck von Schönheit zu erzeugen. Im „Marmorbild" findet Florio den Park der Venus, in dem alles golden und prächtig ist:

„Da kam er unerwartet an ein Tor von Eisengittern, zwischen dessen zierlich vergoldeten Stäben hindurch man in einen weiten prächtigen Lustgarten hineinsehen konnte... Hohe Buchenhallen empfingen ihn da mit ihren feierlichen Schatten, zwischen denen goldene Vögel wie abgewehte Blüten hin und wieder flatterten... Unzählige Springbrunnen plätscherten, mit vergoldeten Kugeln spielend, einförmig in der großen Einsamkeit. Zwischen den Bäumen hindurch sah man in der Ferne einen prächtigen Palast mit hohen, schlanken Säulen hereinschimmern... Sie trug eine prächtige mit goldnem Bildwerk gezierte Laute im Arm, auf der sie, wie in tiefe Gedanken versunken, einzelne Akkorde griff. Ihr langes goldenes Haar fiel in reichen Locken über die fast bloßen blendend weißen Achseln bis auf den Rücken hinab. Die langen weiten Aermel, wie vom Blütenschnee gewoben, wurden von zierlichen, goldenen Spangen gehalten" (III, 105).

Also auf einer Seite sechsmal golden und dreimal prächtig.

Auffallend ist Eichendorffs Vorliebe für Verben wie: glänzen, funkeln, blitzen, leuchten und die von ihnen gebildeten adjektivisch gebrauchten Partizipien:

„Ein Morgenstrahl aus dem gegenüberstehenden Fenster fuhr gerade blitzend über die Saiten" (III, 30).

„Da blitzte und funkelte die Morgensonne weit über die Dächer" (III, 61).

„Ein warmer Sommerregen sprühte und glänzte in der Sonne" (III, 65).

„Dabei funkelte die Abendsonne durch das Weinlaub" (III, 66).

„Das Meer leuchtete von weitem, der Himmel blitzte und funkelte unübersehbar mit unzähligen Sternen" (III, 59).

„Ein Strom ging in der Tiefe, an welchem eine hellglänzende Landstraße hinablief" (II, 20).

Oft zeigt Eichendorff die Spiegelung des Lichts in der Natur oder in glänzenden Gegenständen:

„Ein Fluß rauschte beständig aus der Tiefe und blitzte zuweilen im Mondschein auf" (III, 39).

„... mit einem sehr massiven silbernen Stockknopfe, der schon von weitem in der Sonne funkelte" (III, 31).

„Er zog ganz ruhig eine Pistole aus dem Gurte, die recht hübsch im Mondschein funkelte" (III, 38).

„Er betrachtete sehr aufmerksam ein Schwert und andere Waffenstücke, die im Widerschein des Kaminfeuers funkelnd dort an der Wand hingen" (Zauberei, S. 197).

Vom Gesicht nennt Eichendorff gern die Augen. Sehr bezeichnend ist, daß auch hier seine Vorliebe für „funkeln" zum Ausdruck kommt. Besonders gern läßt er die Augen aus dem Dunkel hervor- oder jemandem entgegenfunkeln:

„Er zog den weichen Arm näher an sich, da funkelten ihn zwei Augen durch die Nacht an" (II, 16).

„Da seh ich aus dem dunkelkühlen Lusthause zwischen den halbgeöffneten Jalousien und Blumen, die dort standen, zwei schöne, junge, frische Augen hervorfunkeln" (III, 17).

„Der Mondschein funkelte recht auf ihren pfiffigen Augen" (III, 27).

Verstärkt wird der Eindruck des Prächtigen noch oft durch Häufung:

„Der schönste Frühlingsmorgen funkelte vor dem Palast über den Garten, da grünte und sang schon alles in der reizenden Verwirrung, in den ausgetrockneten Becken der Wasserkünste jagten sich jubelnd bunte Vögel, üppig blühende Ranken umschlangen mutwillig die Marmorstatuen" (IV, 114).

Besonders Licht- und Farbwirkungen weiß Eichendorff in verwirrender Fülle zu häufen. Zwei Beispiele mögen das zeigen:

„Erquickliche Früchte und Wein in hellgeschliffenen Gläsern funkelten von dem blendendweißen Gedecke, in silbernen Gefäßen dufteten große Blumensträuße, zwischen denen die hübschen Mädchengesichter anmutig hervorsahen; draußen spielten die letzten Abendlichter golden auf dem Rasen und dem Flusse, der spiegelglatt vor dem Zelt dahinglitt" (III, 95).

Aehnlich schon in „Ahnung und Gegenwart":

„Auf dem grünen Platze vor demselben (Schloß) empfing sie unter den hohen Bäumen ein reinlich gedeckter Tisch; große Blumensträuße und vielfarbiges Obst stand in silbernen Gefäßen zwischen dem golden blinkenden Wein und hellgeschliffenen Gläsern; all das fröhlich bunte Gemisch von Farben gab in dem Grün und unter blauheiterm Himmel einen frischen lockenden Schein" (II, 268).

Idealisierung der Welt im Sinne einer fast märchenhaften Verschönerung spricht sich auch aus in der Art, wie Eichendorff das Aeußere seiner Menschen gestaltet. Ich erwähnte schon, daß seine Angaben über das Aeußere sehr knapp und unbestimmt sind und fast stets die gleichen Merkmale bei den verschiedensten Personen herausgehoben werden (vgl. S. 16).

Er beginnt meist mit Angaben über Alter und Aussehen. Die häufigsten Adjektive sind „jung" und „schön", sowohl für Männer wie für Frauen. Es ist ein Kennzeichen von Eichendorffs Erzählungen, daß

weitaus die meisten Gestalten jugendlichen Alters sind, denn nur junge Menschen sind nach seiner Meinung fähig, die Schönheit der Welt recht zu erfassen:

„Nur die Jugend versteht recht aus Herzensgrunde die Schönheit der Welt mit ihren morgenroten Gipfeln und kühlen Abgründen und funkelnden Auen im Grün... Ja, glaubt nur, die Welt ist wie eine eigensinnige Schöne, die nur in jungen Augen sich mit ihrem schönsten Schmucke spiegeln mag, für Klugheit und Kenntnisse gibt sie nur Brot, für Liebe und rechte Freude an ihr aber wieder Freude und Liebe" (IV, 43).

Und mit der Jugend verbindet sich bei ihnen wie im Märchen die Schönheit, außer wenn sie komisch wirken sollen. Aber das ist selten; meist ist die Komik den Alten überlassen.

Ich gebe wahllos einige Beispiele:

Leontin: „Ein sehr schöner junger Mann in Jägerkleidung und das Halstuch in einer unordentlichen Schleife herabhängend, schwang sich vom Pferde" (II, 27).

Julie: „Sie erblickten ein wunderschönes Mädchen" (II, 63).

Romana: „eine junge schöne Dame..." (II, 60).

Erwin (noch als Mädchen in der Mühle): „Er bemerkte bei dem Blitzen der Funken ein junges schönes Mädchengesicht" (II, 22).

Als Knabe: „Zu Füßen des Bettes kniete ein schöner Knabe" (II, 24).

Der Fürst: „Ein junger schöner Mann in bequemer Jagdkleidung" (II, 67).

Aurelie: „die eine war besonders schön und jünger als die andere" (III, 14).

Zur Bezeichnung der Figur hat Eichendorff auch nur wenige stets wiederkehrende Ausdrücke wie: groß, hoch, schlank (oder zierlich), vgl. S. 38). Und zwar werden sie ebenso häufig gebraucht wie jung und schön. Wer jung und schön ist, der ist auch zugleich hoch und schlank. Und wenn das eine gesagt ist, so folgt das andere bestimmt später nach, und sollte es vergessen sein, so darf der Leser es getrost ergänzen. Begegnet man rundlichen oder hageren und schmächtigen Gestalten, so darf man sicher sein, daß sie als komische Figuren behandelt werden oder daß der Dichter ihnen ablehnend gegenübersteht. Ich gebe wieder einige Beispiele:

Von Leontin heißt es später: „Alle die jungen schönen Augen flogen der hohen schlanken Gestalt entgegen" (II, 79).

Von Julie: „da sah er auf der Anhöhe... eine andere weibliche Gestalt zwischen den Bäumen erscheinen, groß, schön und herrlich" (II, 211).

Romana: „Er erkannte sie sogleich an ihrer hohen, schönen Gestalt" (II, 146).

Aurelie: „... wie sie so wundersam beleuchtet von den Fackeln hoch und schlank dastand" (III, 29).

Baron Manfred: „ein schöner schlanker Mann" (IV, 154).

„Der eine, Herr Leonhard, war groß, schlank, braun mit lustigen feurigen Augen" (III, 40).

Ueber Fortunat: „Dieser (Walter) konnte sich garnicht satt sehen an den klaren Augen und der heitern schlanken Gestalt" (IV, 16).

Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren. Es ist tatsächlich so, daß alle Personen, außer wenn sie komisch wirken sollen oder vom Dichter eindeutig abgelehnt werden, mit diesen Adjektiven bedacht werden. Es geht deshalb nicht an, sie als charakterisierende Beiworte aufzufassen, wie A. Dyroff es tut bei seinem Versuch, das Rohrbacher Kätchen zu identifizieren. Er glaubt, von der „hohen, schlanken Gestalt" der Müllerin in „Viel Lärm um nichts" (IV, 276) auf Käte Förster schließen zu dürfen, weil diese auch groß gewesen sein soll [1]. Ich glaube nicht, daß man den Adjektiven „hoch" und „schlank" hier solches Gewicht beilegen darf.

Neben der Idealisierung der Welt im Sinne einer Verschönerung und prächtigen Aufhöhung ist ebenso häufig eine Verwandlung der Welt in eine zartere und anmutigere zu beobachten; ja, man darf bisweilen sogar von einer Verniedlichung der Welt sprechen. Eichendorff meidet bewußt alles Derbe, selbst im Volkstümlichen. Dieser Eindruck wird zunächst wieder erreicht durch häufige Verwendung der Ausdrücke anmutig, zierlich, niedlich usw. (besonders stark ist der Zug zum Zierlichen im „Marmorbild"):

„In dem Körbchen lag alles so bunt und anmutig durcheinander" (III, 26).

Sie hatten den weitern, aber anmutigern Weg durch das Gebirge eingeschlagen ..." (IV, 21).

„So waren sie in eine hohe Kastanienallee gekommen, als Walter plötzlich an einem zierlichen Gittertor still hielt" (IV, 23).

„Da gesellte sich auf zierlichem Zelter, desselben Weges ziehend ..." (III, 92).

„... denn nicht weit von mir im herrschaftlichen Garten hörte ich feine Stimmen sprechen" (III, 22).

„... sich erfreuend an dem feinen Dufte" (III, 92).

„Die Blumenbeete vor dem Hause dufteten lieblich" (III, 60).

„... und ein niedliches Gesichtchen ... bog sich neugierig zum Wagen hervor" (III, 25).

„Er sah sich schnell nach dem Platze um, wohin sie wiesen, und erblickte zu seinem großen Erstaunen den anmutigen Fremden, der ihn vorhin hierher begleitet. Abseits auf der Wiese an einen Baum gelehnt, stand er soeben inmitten eines zierlichen Kranzes von Frauen und Rittern, welche seinem Gesange zuhörten, der zuweilen von einigen Stimmen aus dem Kreise holdselig erwidert wurde" (III, 94).

„Auf den breiten glattpolierten Stufen, die in den Garten hinabführten, trafen sie endlich auch die schöne Herrin des Palastes, die sie mit großer Anmut

---

[1]) Zur Komposition von Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart" in: Der Wächter 9, S. 246.

willkommen hieß. Sie ruhte, halb liegend, auf einem Ruhebett von köstlichen Stoffen. Das Jagdkleid hatte sie abgelegt, ein himmelblaues Gewand, von einem wunderbar zierlichen Gürtel zusammengehalten, umschloß die schönen Glieder. Ein Mädchen, neben ihr knieend, hielt ihr einen reichverzierten Spiegel vor, während mehrere andere beschäftigt waren, ihre anmutige Gebieterin mit Rosen zu schmücken" (III, 118).

Wenn seine Menschen nicht hoch und schlank sind, so sind sie zierlich:

„... erschien ein Jüngling von etwas kleiner zierlich schlanker Gestalt mit einem feinen Gesicht und fast träumerischen Augen" (IV, 30).

„Alle Maler stiegen ihr nach, wenn sie, ihr Fruchtkörbchen auf dem Kopfe mit dem einen Arm unterstützend, schlank und zierlich über den Markt ging" (IV, 120).

„Geschwind dreht sich ein sehr zierlicher junger Herr mit einer Brille auf der Nase, der neben ihr saß, zu ihr herum" (III, 19).

Zu beachten ist auch, wie oft Eichendorff zur Wiedergabe einer Bewegung den Ausdruck „spielen" verwendet. Auch bei der Beseelung, die menschliche Tätigkeit in die Natur einfühlt, ist der Ausdruck gern gebraucht:

„Bald flocht sie sich die dunkelbraunen Haare und ließ dabei die anmutig spielenden Augen über Busch und Garten ergehen" (III, 18).

„Der Prinz ... sprach ununterbrochen so wunderliebliche, zauberische Worte, gleich sanfter Quellen Rauschen, kühlelockend und sinnenberauschend wie Töne alter Lieder aus der Ferne verführend herüberspielen" (II, 192).

„Dabei spielten die rötlichen Morgenscheine recht anmutig über sein etwas blasses Gesicht und die schwarzen verliebten Augen" (III, 41).

(Vgl. auch Beseelung, S. 53.)

Zum Eindruck des Zarten tragen auch die aus der Ferne herüberklingenden Töne bei und die häufigen Angaben „still" und „leise":

„Dörfer und Wiesen ... aus denen der Wind das Geläut weidender Herden herüberwehte" (II, 14).

„Sie sangen ein bekanntes Studentenlied, dessen Schlußchor ... der Wind zu ihm herüberbrachte" (II, 18).

„Da ließen sich auf einmal die Hörner der zurückkehrenden Jäger von ferne vernehmen, die von den Bergen gegenüber einander von Zeit zu Zeit lieblich Antwort gaben" (III, 23).

„... leise wogende Kornfelder; ... ein Wind, der leise durch den Apfelbaum ging; ... durch den stillen Garten; ... in der stillen Morgenstunde; ... über die stillen Felder; ... da war alles still und leer; ... über dem stillen tiefen Tal; ... das weite stille Tal; ... in der klaren stillen Luft; ... da war es noch so still, kühl und andächtig".

Den Eindruck des Zierlichen und Niedlichen verstärken ebenfalls die zahlreichen Verkleinerungen, die sich gern, besonders in den Schilderungen von Frauengestalten, mit den Adjektiven zierlich, klein, niedlich verbinden:

„Ein gar sauberes Zollhäuschen mit rotem Ziegeldache war da erbaut, und hinter demselben ein kleines, buntumzäuntes Blumengärtchen" (III, 21).

„... und ein niedliches Gesichtchen, von dem man in der Dämmerung nur die funkelnden Augen sah, bog sich neugierig zum Wagen hervor..." (III, 25).

„... und rümpfte das kleine Näschen" (III, 25).

„... sahen mich mit ihren verwelkten niederhängenden Köpfchen... ordentlich betrübt an" (III, 25).

„... ich öffnete sie und erblickte ein kleines, nettes Stübchen, das in der Morgendämmerung recht heimlich aussah. Ueber einen Stuhl waren Frauenkleider unordentlich hingeworfen, auf einem Bettchen daneben lag das Mädchen" (III, 51).

„... und reichte mir aus dem Pakete ein kleines, niedliches Briefchen" (III, 54).

„Sie fand sich auch bald mit den kleinen Händchen zurecht" (III, 70).

„... und sah... auf ihre neuen Reiseschuhe, die unter dem Röckchen hervorkamen" (III, 80).

„... und beleuchtete wohlgefällig ein Streifchen des zierlichsten Beinchens, das blendend über dem Schuh hervorblickte" (IV, 49).

Zum Eindruck einer Entwirklichung tragen ferner gewisse Vergleiche bei. Eichendorff neigt dazu, Erscheinungen, die einen heftigen und bewegten Eindruck machen, mit weniger bewegten und zarteren zu vergleichen. Er erreicht damit eine Dämpfung und Verfeinerung der Erscheinung. So vergleicht er gerne Menschen mit Blumen:

„Aber nun erschallte ein lauter Schrei, und aus allen Hecken, in Taffet und Seide rauschend, fuhren erschrocken fliehende Mädchengestalten durchs Grüne, als hätte der Wind Aprikosenblüten umhergestreut" (IV, 29).

„Eine Art von spanischem Wams nämlich, himmelblau mit goldenem Kettchen, umschloß den schlanken Körper des Knaben. Den weißen Hals trug er bloß, ein zierlicher Kragen umgab den schönen Kopf, der mit seinen dunklen Locken und schwarzen Augen wie eine Blume auf dem bunten Schmucke ruhte" (II, 75).

„Auf einem Gerüste stand dort ein Maler, welcher in dieser stillen, kühlen Einsamkeit, zwischen den von oben einfallenden Morgenlichtern und den halbvollendeten betenden Gestalten mit ihren reichen, leuchtenden Gewändern wie in dem Kelch einer wunderbaren Blume schwebte" (IV, 62).

Das lebhafte Bild der in Taffet und Seide rauschenden Mädchen wird verniedlicht und feiner getönt durch den Vergleich mit den zarten Aprikosenblüten. Der bunte Farbeindruck himmelblau, golden, weiß, schwarz wird abgeschwächt, indem der Kopf des Knaben mit einer Blume verglichen wird. Aehnliches gilt auch für die folgenden zwei Beispiele:

„Blühende Wälder rauschten herauf, unter Kokospalmen standen Hütten auf luftigen Auen, von glitzernden Bächen durchschlängelt, fremde bunte Vögel zogen darüber wie abgewehte Blütenflocken" (Meerfahrt S. 257).

„Die schöne gnädige Frau, in ganz weißem Kleide, wie eine Lilie in der Nacht, oder wie wenn der Mond über das klare Firmament zöge" (III, 29).

4. Das Wunderbare und Geheimnisvolle.

Ausgesprochen romantische Einstellung zur Welt verrät ihre Entwirklichung im Sinne des Wunderbaren und Geheimnisvollen. Für den Romantiker ist die Welt voller Wunder, Geheimnisse und Seltsamkeiten. Er befindet sich immer im Zustand sehnsüchtiger Ahnung des Uebersinnlichen. Geheimnisse deuten sich ihm vielfach auch da an, wo der Alltagsmensch nichts Derartiges ahnt. Alle Erscheinungen haben einen tieferen Hintergrund, und alles Diesseitige wird nur recht verstanden, wenn man es sub specie aeternitatis betrachtet. Damit dem Leser dies immer bewußt bleibe, taucht Eichendorff die Welt seiner Dichtung, auch wo sie alltäglich ist, in eine geheimnisvolle und wunderbare Sphäre, macht sie traumhaft und entzieht sie der rein verstandesmäßigen Erfassung.

Bezeichnend ist, wie das Wunderbare mit ganz einfachen Worten ausgesprochen wird. Eichendorff benutzt selten einen größeren Aufwand von Sprachmitteln, um das Wunderbare näherzubringen. Die Phantasie und Ahnung des Lesers soll gezwungen werden, sich das Wunderbare und Geheimnisvolle unter dem einfachen Wort vorzustellen. „Wunderbar", „wundersam", „seltsam", „rätselhaft", „zauberhaft", „verzaubert", „geheimnisvoll" sind die immer wiederkehrenden Ausdrücke zu seiner Bezeichnung.

„und die alte Stadtmauer und die Waldberge darüber standen plötzlich w u n d e r b a r beglänzt" (IV, 49).

„So bewegte sich der bunte Zug in der w u n d e r b a r e n Beleuchtung heiter und eilig den Abhang hinunter" (IV, 77).

„Da begann es auch im Schlosse sich w u n d e r s a m zu rühren, ... die hellerleuchteten Fenster, hinter denen sich in prächtigen Gemächern einzelne Frauengestalten bewegten, warfen einen m a g i s c h e n Schein weit über den dunklen Garten" (IV, 60).

„Der Mond blickte s e l t s a m und u n h e i m l i c h aus dunklen Wolken" (II, 23).

„Einzelne s e l t s a m gestaltete Wolken zogen langsam über den dunkelblauen Himmel" (II, 45).

„Da gehen stille, breite Ströme, und tausend verborgene W u n d e r liegen s e l t s a m zerstreut" (II, 71).

„und blickte recht mit frischem Herzen in die w u n d e r b a r e n Mondlichter und die r ä t s e l h a f t e n Abgründe, an denen sie vorbeizogen" (IV, 22).

„So gelangten sie durch das dunkelverbaute Hinterhaus auf einen kleinen grünen Platz, dessen Aussicht Fortunat w u n d e r b a r überraschte. Denn hinter den Weingeländen und duftigen Gärten, die sich terrassenartig senkten, lag plötzlich die Nacht mit ihren Trümmern und zerbrochenen Säulen wie ein Buch der Vergangenheit unter ihnen aufgeschlagen, dessen Anfangsbuchstaben der Mond r ä t s e l h a f t vergoldete" (IV, 119).

„Am Morgen strahlte die Gegend in einem z a u b e r i s c h e n Glanze in ihre Fenster herauf" (II, 72).

„und sprach ununterbrochen so wunderliebliche, zauberische Worte..." (II, 192).

„Garten stieß an Garten, ein unübersehbares, stilles Paradies mit zierlichen Villen und Balkonen, auf denen manche schlanke Gestalt zwischen den Wipfeln erschien, alles von der untergehenden Sonne zauberhaft durchblitzt und beleuchtet" (IV, 131).

„nur draußen blickten einzelne Flüsse und Landschaften mit funkelnden Kirchtürmen schon geheimnisvoll zwischen den hohen Bäumen herauf" (IV, 61).

„Die Wälder und Abgründe liegen noch geheimnisvoll umher in der tiefen Stille, nur das ungewisse Flimmern der Sterne verkündigt die Nähe des Morgens" (IV, 214).

„Seit dieser Zeit war es um ihn geschehen, die schönen Mondnächte beleuchteten noch oft seinen einsamen Gang zu dem stillen Zaubergarten. Das geheimnisvolle Grauen in der Luft verlockte ihn nur noch mehr" (IV, 182).

Der Eindruck des Wunderbaren ist natürlich am stärksten in der Nacht, wenn die Dinge nur schwache Umrisse zeigen und man nichts deutlich unterscheiden kann, oder wenn der Mond die Welt in sein geheimnisvolles, magisches Licht taucht. Dann gesellt sich zum Eindruck des Wunderbaren und Geheimnisvollen der des Traumhaften hinzu.

„Es war eine von den prächtigen Sommernächten jenes Landes, die alles wunderbar in Traum verwandeln" (IV, 87).

„Der Mond trat eben hervor und verwandelte alles in Traum" (IV, 114).

(Vgl. ferner S. 22.)

Auch „die Häuser und Türme stehen wie im Traum im Mondenscheine" (IV, 178).

Diese Stimmung überträgt sich auf die Menschen; sie sind selbst wie im Traum.

„Die Nacht aber hatte unterdes die ganze Gegend draußen wunderbar verwandelt, zwischen den alten Bäumen hindurch sah man weit in die Täler hinaus, da lag es verworren im Mondenschein, wie glänzende Kuppeln, Trümmer und prächtige Gärten, in dem nahen Städtchen unten sang ein Student noch vor seiner Liebsten Tür, dazwischen immerfort wieder das Rauschen des Brunnens — Fortunat saß wie im Traum" (IV, 172).

„und Fortunat besann sich nicht lange, die alte phantastische Nacht flüsterte verworren durch die Zweige, er fing sogleich aus dem Stegreife an, als spräche er im Traum" (IV, 189).

„Sie ritt dicht neben ihm und selbst wie in Träumen in der träumerischen Nacht, halb an ihn gelehnt, begann sie folgendermaßen zu erzählen ..." (IV, 173).

Sie nehmen diese verträumte Haltung aus der Nacht mit in den Tag hinüber. Sie leben auch in der hellen Wirklichkeit des Tages in ihre Träume und Gefühle eingesponnen und wissen nicht so recht, was um sie herum vorgeht, und wie sie in eine Lage hineingeraten sind. Ihr Gefühl überwiegt ihr Denken. Deshalb klagt z. B. der Taugenichts so häufig, daß er gar nicht weiß, wie irgendetwas zugegangen ist, was es zu bedeuten hat oder was er nun tun soll:

„Ueberhaupt weiß ich gar nicht recht, wie das alles so gekommen war" (III, 16).

„... so daß ich nicht recht wußte, ob ich träumte oder wachte" (III, 16).

„Ich aber stand noch lange vor der wundersamen Flasche und wußte nicht, wie mir geschehen war" (III, 17).

Die Stimmung von Geheimnis und Verzauberung wird verstärkt, indem auch hier die Wirkung eines zauberhaften Eindrucks (meistens einer Landschaft) auf den sie Erlebenden mitgeteilt wird. Es geschieht gewöhnlich durch einen Vergleich, eingeleitet mit: es war mir als ... Eichendorffs Menschen sind so reizbar und beeindruckbar, daß sie für die feinsten Schwingungen einer Landschaftsstimmung empfänglich sind. Der märchenhaft verzauberte Park der Venus im „Marmorbild" mit goldenen Vögeln und traumhaften Blumen in der mittäglichen schwülen Stille macht auf Florio den Eindruck des längst Versunkenen und Gestorbenen:

„Florio betrachtete verwundert Bäume, Brunnen und Blumen, denn es war ihm, als sei das alles lange versunken und über ihm ginge der Strom der Tage mit leichten, klaren Wellen, und unten läge nur der Garten gebunden und verzaubert und träumte von dem vergangenen Leben" (III, 105).

Die altmodischen Gemächer im Hause des Marchese A. wirken auf Fortunat so fern und vergangen, daß das Gefühl des Lebendigen in ihm erstirbt:

„Draußen schien ein großer Garten zu liegen, weit über den Garten her schlugen viele Uhren in der Ferne, es war ihm, als sei er schon gestorben und hörte die Totenglocke über sich" (IV, 113).

(Vgl. auch die Beispiele S. 25 f. u. 40 f.)

Manchmal wird auch eine richtige Märchenstimmung erzeugt, und zwar sogar bei Gelegenheit von Gestalten und Vorgängen, die an sich recht alltäglich sind. Das vom Kuchenbacken aus dem Garten ins Haus laufende Trudchen z. B. erscheint Dryander wie eine auf dem Kochlöffel reitende Hexe. Verständlich ist das insofern, da die Schauspieler Dryander eingeredet haben, man wolle ihn am nächsten Tag mit Trudchen verheiraten. Wahrscheinlich sieht er sich im Geist schon von dem kochlöffelschwingenden Trudchen beherrscht:

„Aber sie hatte gerade den Kochlöffel in einen Topf voll Pflaumenmus getunkt und fuhr ihm schnell damit über den Mund. ‚Morgen!' sagte sie lachend und lief nach dem Hause. Er sah ihr nach — es war ihm, als führe sie unter den Bäumen wie eine kleine Hexe auf dem Kochlöffel davon" (IV, 101).

„Drüben aber hörte er sie lachen und eh' sie im Walde verschwunden, blitzte noch einmal die ganze Gestalt seltsam im Mondlicht auf; es war ihm, als hätt' er eine Hexe erblickt" (III, 173).

„Die Straßen waren öde, die Wasserkünste im Mondenschein, die ihm sonst so bräutlich rauschten, kamen ihm jetzt gespenstisch vor, wie verschleierte Nixen, im Winde sich beugend und neigend, als flüsterten sie heimlich von ihm und seiner Schande" (IV, 141).

Oder die Menschen wirken wie Engel. Nicht ins Hexenhafte werden sie entwirklicht, sondern ins Legendäre.

„Da belebte sich allmählich der Garten, fröhliche Stimmen da und dort, geputzte Kinder, die große Trauben trugen, flatternde Schleier und weiße schlanke Gestalten zwischen den Rebengeländern schimmernd und wieder verschwindend als wanderten Engel über den Berg" (III, 138/39).

„Wie da draußen alle Arbeit rastet, und Wälder und Felder so geschmückt aussehen zu Gottes Ehre, als zögen Engel durch das Himmelblau über sie hinweg — so still, so feierlich und gnadenreich ist diese Zeit!" (III, 109).

„Es war noch alles einsam unten, nur des Schloßwarts kleines Töchterlein ging schon geputzt den stillen Garten entlang, singend mit langem, blondem Haar, wie ein Engel, den der Morgen auf seinem nächtlichen Spielplatz überrascht" (III, 180).

„und da geschah es denn oft, daß die schöne Frau mit der Gitarre oder einem Buche in der Ferne wirklich durch den Garten zog, so still, groß und freundlich wie ein Engelsbild" (III, 16).

Noch auf einige Vergleiche muß in diesem Zusammenhang eingegangen werden. Bei allen bisher behandelten Vergleichen hatte der zum Vergleich herangezogene Gegenstand weniger die Aufgabe, etwas von seinem Bedeutungsgehalt an den verglichenen Gegenstand abzugeben als vielmehr die, einen Teil seines Gefühlsgehaltes, seine ihm eigentümliche Stimmung zu übertragen. Ganz ausschließlich ist das der Fall bei den folgenden Vergleichen:

„Das Meer leuchtete von weitem, der Himmel blitzte und funkelte unübersehbar mit unzähligen Sternen, darunter lag die heilige Stadt (gemeint ist Rom), von der man nur einen langen Nebelstreif erkennen konnte, wie ein eingeschlafener Löwe auf der stillen Erde, und Berge standen daneben wie dunkle Riesen, die ihn bewachten" (III, 59).

Der Vergleich kann hier nicht dazu dienen, die sinnliche Vorstellbarkeit zu vergrößern, ein anschauliches Bild der Stadt Rom zu erwecken, denn Vergleichsgegenstand und verglichener Gegenstand zeigen gar keine Aehnlichkeit, die den Vergleich nahelegen würde. Zwischen Rom und einem eingeschlafenen Löwen und Bergen und dunklen Riesen sind für Auge und Verstand keine Aehnlichkeiten, wohl aber übt der Vergleich eine starke Gefühlswirkung aus. Er gibt das aus Grauen und Bewunderung sich gleichmäßig mischende Gefühl, das den Taugenichts beim Anblick der Stadt befällt, deutlich nacherlebbar wieder. Grauen, denn das Raubtier kann jeden Augenblick erwachen und gefährlich werden; Bewunderung, denn der Löwe ist der König der Tiere.

„Hier war nach dem erfrischenden Regen der Morgen wie ein bunter Teppich ausgebreitet, auf dem das Schloß gleich einer schlummernden Sphinx noch rätselhaft ruhte" (IV, 61).

Durch diesen Vergleich wird in ähnlicher Weise ein Gefühl des Wunderbaren und Grauenhaften erregt. Zwischen einem Schloß und einer schlummernden Sphinx besteht ebensowenig Aehnlichkeit wie zwi-

schen Rom und einem schlafenden Löwen. Der Vergleich ist nur um der Stimmung willen vom Dichter gebraucht. Aehnlich auch in folgenden Beispielen:

„Die Gegend lag draußen unkenntlich und still wie eine wunderbar verschränkte Hieroglyphe im zauberischen Mondschein" (III, 116).

„Land! Land! schrie hier plötzlich der Voranschreitende dazwischen, und man erblickte zu allgemeiner Freude von weitem Mauern und Türme, die sich wie dunkle Riesen immer deutlicher aus dem trüben Grau aufrichteten" (IV, 47).

„Die Nacht bedeckte indes Wälder und Berge, die nun wie dunkle Riesen auf mich sahen, und die Bäume rührten sich so schaurig, sonst war es still im großen Walde" (II, 116).

Das Eintauchen der Welt in eine geheimnisvolle Sphäre wiederholt sich in Motiven und in der Handlungsführung. Sehr häufig verwendet Eichendorff Verkleidungen und Verwechslungen. Der Taugenichts wird auf dem italienischen Schloß irrtümlich für ein verkleidetes Mädchen gehalten. Er selbst hält die Portiersnichte für eine Gräfin und in Rom die italienische Dame für seine schöne gnädige Frau. Leontine (Entführung) verwechselt den Grafen Gaston mit dem Räuberhauptmann. Rosa und Romana (Ahnung und Gegenwart) folgen Friedrich und Leontin auf ihrer Rheinreise heimlich als Jägerburschen verkleidet. Fiametta (Dichter und ihre Gesellen) entflieht ihrer Tante ebenfalls in der Tracht eines Jägerburschen, um Fortunat zu suchen. Gabriele (Schloß Dürande) folgt dem Grafen nach Paris als Gärtnerbursche usw.

Im Aufbau seiner Werke benutzt Eichendorff ebenfalls Mittel, die geeignet sind, die Handlung geheimnisvoll zu machen. Viele Dinge werden angedeutet, die sich erst sehr spät klären, Begebenheiten erzählt, die erst durch spätere Erläuterungen verständlich werden. Ich erinnere nur an zweierlei aus „Ahnung und Gegenwart": Das Lied aus Friedrichs Kindheit (II, 39 f.; 93; 211) und das Bild im Schloß der weißen Frau (II, 93; 100; 236 ff), die sich beide leitmotivartig durch den Roman hinziehen und auf Beziehungen zwischen Friedrich, Erwin, Rudolf und der weißen Frau hinweisen. Aber erst ganz zum Schluß weiß der Leser, welche Beziehungen zwischen ihnen walten und kann rückschauend sich die einzelnen Begebenheiten erklären. Beim ersten Lesen wirkt alles so geheimnisvoll, daß er nur ahnen und fragen kann, und sobald einige Rätsel sich klären, tun sich neue dafür auf.

Von der Alltäglichkeit entfernt und ins Wunderbare entwirklicht werden die Erzählungen auch durch die zahlreichen eingestreuten Märchen und Träume.

5. Das Verworrene.

Unter den Lieblingsworten Eichendorffs stehen mit an erster Stelle verworren, verwirrt, Verwirrung, wirren, Wirrung usw. Wirren und

verworren kehren immer wieder, wenn der Eindruck von etwas lebendig Bewegtem, ineinander Uebergehendem und Durcheinandertreibendem bezeichnet wird, wenn es sich um das wimmelnde Ineinander vieler Menschen bei der Arbeit oder im Gedränge und dergleichen handelt. Es sind zusammengreifende Ausdrücke, die die Zerlegung in Einzelheiten entbehrlich machen, weil das bloße Wort die gewünschte Wirkung gibt. Besonders „wirren" ist der zusammenfassende Ausdruck für eine unruhige Bewegung:

„Die Kinder spielten mit *wirrendem* Geschrei vor den Häusern" (II, 180).

„Es schauderte ihn, wie er aus der warmen, fröhlich bunten *Wirrung* so auf einmal in diese ewig stille Kühle hineintrat" (II, 180).

„Wir finden Friedrich fern von dem *wirrenden* Leben, das ihn gereizt und betrogen, in der tiefsten Einsamkeit eines Gebirges wieder" (II, 194).

„Nur einzelne Schwärmer stiegen noch empor und erleuchteten im Zerplatzen seltsam die Gegend und die *verworrene* Menge" (IV, 151).

Es hat sich gezeigt, daß Eichendorff bei der Landschaftsdarstellung große in sich geschlossene Vorstellungen aneinanderreiht (vgl. S. 11 f.), daß er dadurch scheinbar gliedert, in Wirklichkeit aber sehr unplastisch und unbestimmt wirkt, weil niemand sich bei der Häufung etwas genauer vorstellen kann. Die einzelne Vorstellung geht vollkommen unter, nichts wird wirklich gesehen, sondern nur der unklare Eindruck einer Vielzahl bleibt zurück. Zum Eindruck des Verschwommenen gesellt sich der des ungeordneten Durcheinanders durch die Zusammenfassung des Eindrucks mit Ausdrücken wie „verworren", und „Chaos", besonders bei Landschaften in der Abend- und Morgendämmerung und erst recht bei Nacht, wenn alles undeutlich ist:

„Sie verdoppelten nun ihre Eile und gelangten bald völlig aus dem Walde in das weite geheimnisvolle Land hinaus ... Am Ausgang des Gebirges schien ein großes Dorf zu liegen, zerstreute Hügel, dunkle Baumgruppen und ein hohes, prächtiges Schloß hoben sich nach und nach aus der *verworrenen* Dämmerung, alles noch unkenntlich und rätselhaft wie in Träumen" (IV, 23).

„Die Gegend lag in der abendroten Dämmerung wie ein *verworrenes* Zaubermeer von Bäumen, Strömen, Gärten, auf dem Nachtigallenlieder gleich Sirenen schifften" (II, 92).

„Sie fuhren schnell durch unübersehbar stille Felder, durch einen dunkeldichten Wald, später zwischen engen hohen Bergen, an deren Fuß manch Städtlein zu liegen schien; ein Fluß, den sie nicht sahen, rauschte immerfort seitwärts unter der Straße, alles *feenhaft verworren*" (II, 167).

„Es (Romanas Schloß) stand wie eine Zauberei hoch über einem weiten unbeschreiblichen *Chaos* von Gärten, Weinbergen, Bäumen und Flüssen, der Schloßberg war ein großer Garten, wo unzählige Wasserkünste aus dem Grün hervorsprangen. Die Sonne ging eben hinter dem Berge unter und bedeckte das prächtige Bild mit Glanz und Schimmer, so daß man nichts deutlich unterscheiden konnte" (II, 145).

Noch stärker als in der Landschaft ist das Durcheinanderwirren bei alltäglichen Dingen. Eichendorff stellt die verschiedensten Sachen neben-

einander und durcheinander. Wie bei der Landschaft wird nicht eine Vorstellung in Einzelheiten zerlegt, sondern mehrere werden willkürlich zusammengebracht, so daß der Eindruck eines Chaos und bunten Durcheinanders entsteht:

„Da lagen Jacken, Hüte, Federbüsche, Tabakspfeifen und blanke Schwerter in der buntesten Verwirrung umher" (II, 16).

„Ein verworrener Schwall von Licht, Tabaksdampf und verschiedenen tosenden Stimmen quoll heraus" (II, 16).

„... Pferde, Hunde, Jäger und Waldhornsklänge stürzten auf einmal mit einem verworrenen Getöse aus dem Walde heraus und verbreiteten sich bunt über die Wiese" (II, 27).

„... eh' ich mich noch besinnen kann, tut sich die Balkontür weit auf, und ein verworrener Haufe von Vettern, Lichtern und Dienern stürzt plötzlich hervor" (IV, 158).

„Immer neue Gestalten erschienen an den Fenstern, ein galantes Wirren, Scharren und Knicksen flimmernd durcheinander" (IV, 102).

„In dem Zimmer standen fertige und halbvollendete Gemälde auf Staffeleien umher, Malergerätschaften, Bücher, Kleider, halbbezogene Gitarren, alles sehr unordentlich durcheinander" (II, 135).

„... aber da lagen Stiefel, Papiere, Kleider, umgeworfene Farbentöpfe, alles durcheinander" (III, 62).

Auch Lichtwirkungen, die geeignet sind, den Eindruck eines bewegten Hin und Her zu erzeugen, werden von Eichendorff gern herangezogen: ungewiß schweifende, huschende Lichter, schwankende Schatten von Bäumen, durch die Bäume fallender Lichtschein.

„Ein langes, dünnes Licht, das wie ein Peitschenstiel aus einem eisernen Leuchter hervorragte, warf ungewisse Scheine über das dunkle Gewölbe eines Kellers" (IV, 19).

„Eine Lampe von der Decke warf ungewiß flackernde Scheine über die leeren Wände und den hölzernen Tisch und Stuhl in der Mitte" (IV, 205).

„Die roten Widerscheine schweiften wunderbar zwischen den Tannen über ein Felsentor" (IV, 206).

„Das Wetter leuchtete von fern, und die wechselnden Bäume schwankten verwirrend über den Steinen und Klüften" (IV, 75).

„Er wollte eben näher hinzutreten, als plötzlich tiefer aus dem Garten ein heller Lichtschimmer durch die Bäume funkelte und ebenso schnell wieder verschwand. Erschrocken, zögernd wandte er sich zurück, er suchte das Pförtchen wieder, aber die Streiflichter des Mondes und die schwankenden Schatten der Bäume verwirrten ihn ganz, und eh' er sich besinnen konnte, stand er vor den Marmorstufen eines hohen altertümlichen Palastes" (IV, 179).

„Fortunat ... betrachtete ... das schöne, aber etwas bleiche und wüste Gesicht des Unbekannten, über das die Morgenlichter durch das Laub wunderlich wechselnde Scheine warfen" (IV, 26).

„Die Sonne neigte sich schon und funkelte schräge durch die dunkeln Wipfel, die sich leise rauschend hin und her bewegten" (II, 21).

Eine andere Art von wirrer Unruhe wird dadurch erreicht, daß Gesichts- und auch andere Sinneseindrücke in ihre kleinen Einzelemp-

findungen aufgelöst werden, z. B. durch den häufigen Gebrauch von Verben wie schimmern, flimmern, schillern, zittern, die Eichendorff bevorzugt, sobald er nicht seine sonstigen Lieblingsworte funkeln und glänzen gebraucht:

„Die Wasserkunst, die mir vorhin im Mondschein so lustig flimmerte..." (III, 74).

„Die Vögel, die alle noch ein großes Geschrei gemacht hatten, als die letzten Sonnenstrahlen durch den Wald schimmerten..." (II, 34).

„Die heißen Sonnenstrahlen schillerten über dem Tal" (II, 20).

„Auf einmal glaubte sie einen Reiter in verzweifelter Flucht längs dem Saume des Waldes flimmern zu sehen" (III, 170).

Häufig werden sie bei Substantiven gebraucht, deren Inhalt einen weiten Vorstellungskreis umgreift, der noch vergrößert wird durch den Plural. Alle Einzelheiten der Landschaft werden in einem oder zwei Verben zusammengefaßt, die ihr den Charakter wirrer Unruhe verleihen.

„Die ganze Gegend zitterte und säuselte im Mondschein" (III, 44).

„aber Wald und Berge schimmerten und sprühten noch in wunderbaren Funken" (IV, 149).

Häufig werden die von diesen Verben gebildeten adjektivisch gebrauchten Partizipien verwendet: schimmernde Abgründe; flimmernde Dämmerung; schillernde Täler; das schimmernde Land usw.

Ein ähnlicher Eindruck wird erzeugt durch Verben, die das Nach und Nach einer Bewegung wiedergeben. Besonders häufig sind: verhallen, dunkeln, dämmern:

„Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie ein Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust" (III, 100).

„... und freute mich in der lauen Luft, wie der lustige Tag so langsam vor uns verdunkelte und verhallte" (III, 23).

„... während der Abend über dem wilden Garten schon immer tiefer hereindunkelte" (III, 166).

„... und als er das Fenster öffnete, dämmerte die unbekannte Gegend so seltsam über die Dächer herauf" (IV, 178).

„... weiterhin dämmerte eine unermeßliche Aussicht im Mondenglanze durch die wunderbare Einsamkeit herauf" (IV, 189).

Auch hier wird wieder häufig das Partizip gebraucht:

„... kommt auch der Reiter schon durch die dunkelnde Luft daher" (III, 170).

„beide hatten so nebeneinander in den dunkelnden Abend hineinreitend..." (III, 92).

„... und die Musik, das Gewimmel und alle die gaukelnde Zauberei war nach und nach verhallend untergegangen" (III, 98).

„Die Sonne war schon lange untergegangen hinter den Bergen, es schimmerte nur noch wie ein rötlicher Duft über dem warmen verschallenden Abend" (III, 89/90).

„... der so unschuldig in die dämmernde Welt vor sich hinaussah" (III, 93).

Liegt in diesen Verben das unbestimmte, nicht recht greifbare Nach und Nach eines Vorgangs mehr versteckt, so wird es ganz deutlich durch Ausdrücke wie: hin und wieder, hin und her, ab und zu oder durch Wiederholung des gleichen Wortes, wodurch der Vorgang in einzelne Teile zerlegt wird, die aber ihrerseits ineinander übergehen, so daß der Eindruck der Auflösung in eine fortlaufende Bewegung entsteht. Es spricht sich darin die Abneigung gegen logische Schärfe und klare eindeutige Abgrenzung aus:

„Endlich flogen hin und wieder schon lange, rötliche Scheine über den Himmel" (III, 39).

„... und wanderte nun mit dem Maler durch die leeren Straßen, wo nur hin und wieder erst einige Fensterläden aufgemacht wurden" (III, 62).

„hin und her sang ein Vogel" (IV, 41).

„hin und her bellten Hunde" (IV, 45).

„... und wenn ich mir alle die jungen Herren hätte ansehen wollen, die auf dem Schlosse ab und zu ritten" (III, 40).

„... und schlenderte hinter dem lustigen Schreiber her, der unterwegs bald da bald dort eine Blume abbrach" (III, 21).

„Hier ging er noch lange auf und nieder, ehe er sich beruhigte" (III, 103).

„Währenddes hörte ich von weitem allerlei Stimmen, lustiges Durcheinandersprechen und Lachen, immer näher und näher ..." (III, 19).

„Da ließen sich auf einmal die Hörner der zurückkehrenden Jäger von ferne vernehmen, die von den Bergen gegenüber einander von Zeit zu Zeit lieblich Antwort gaben" (III, 23).

„Ich befahl meine Seele dem lieben Gott, denn das verworrene Getümmel wurde immer lauter und näherte sich mehr und mehr. Endlich stürzte der Student mit einer Fackel unter meinem Baum vorüber, daß ihm die Rockschöße weit im Winde nachflogen. Dann schienen sie sich alle nach und nach auf eine andere Seite des Berges hinzuwenden, die Stimmen schallten immer ferner und ferner, und der Wind rauschte wieder durch den stillen Wald" (III, 58).

Ein Ineinanderübergehen mehrerer Vorstellungen findet sich auch in der Vertauschung und Vermischung verschiedener Sinnesempfindungen, die man gemeinhin als Synästhesie bezeichnet. Tieck hat sie unter den Romantikern eingebürgert, und sie wurde von ihnen gern aufgenommen. Sie war Ausdruck ihrer Neigung, alles mit allem zu vertauschen. Tieck selbst hat bis an die Grenze des Erträglichen vor allem optische und akustische Eindrücke vertauscht nach dem Programm, das er im Zerbino aufgestellt:

„So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet ..."

Eichendorff, der von Tieck starke Eindrücke empfangen hat, ist besonders in seiner Jugend ihm gern in der Wahl der Mittel gefolgt, und so finden sich in seinen frühsten Gedichten zahlreiche Synästhesien der Art:

„... und zogen
Ihn in der buhlenden Wogen
F a r b i g k l i n g e n d e n Schlund."

(Die zwei Gesellen I, 57) [1].

In seiner Prosa findet sich die völlige Gleichsetzung zweier Sinnesempfindungen, so daß eine die andere vertreten kann, nur vereinzelt. So wenn es heißt:

„... wie die Genoveva so schön ist, und die Sonne prächtig scheint, a l l e s g r ü n u n d g o l d e n m u s i z i e r e n d, und Himmel und Erde voller Freude und Entzückung" (II, 160).

„... die in stiller Freudigkeit mit weiten offenen Augen i n d i e K l ä n g e vor sich h i n a u s s a h" (III, 94).

„... es s c h i m m e r t e nur noch w i e e i n r ö t l i c h e r D u f t über dem warmen verschallenden Abend" (III, 89/90).

Eichendorff spürte wohl das Künstliche solchen Empfindens und vermied es nach Möglichkeit. Bezeichnender als die Ersetzung einer Sinnesempfindung durch die andere ist für ihn ihre Mischung. Hier drückt sich viel stärker die Abneigung gegen klare Scheidung aus. Eindrücke, die von verschiedenen Sinnen aufgenommen werden, werden sprachlich nur als eine Empfindung wiedergegeben. Wenn Eichendorff Zusammensetzungen bildet wie k ü h l g r ü n e s Deutschland, d u n k e l k ü h l e s Lusthaus, b l a u s c h w ü l e s Land, so liegen jeder Zusammensetzung ursprünglich zwei verschiedene Empfindungen zugrunde; z. B. Deutschland ist grün und kühl. Beide Eindrücke werden aber nicht getrennt. Die Vorstellung der grünen Wälder assoziiert sich mit der Temperaturempfindung kühl, die für Wälder bezeichnend ist, daß beide zu der Vorstellung kühlgrün verschmelzen.

Aehnliches ist der Fall bei folgenden Bildungen:

„Das Städtchen mit seiner g r ü n e n Stille lag schon weit hinter ihnen" (IV, 21).

„... und tausend alte Erinnerungen, die in der g r ü n e n Einsamkeit wieder wach geworden, hatten das reizende Mädchen heftig bewegt" (II, 192).

„Schon durchkreuzten Möwen mit ihren weißen, spitzigen Flügeln pfeilschnell die s c h w ü l e Stille" (IV, 204).

„Zuweilen konnte man über die Tannenwipfel, die von unten herauflangten und sich d u n k e l rührten ..." (III, 39).

„Die Wälder rauschten d u n k e l aus der grenzenlosen Stille herauf" (II, 222).

„nur der Springbrunnen vor dem Eingange plätscherte e i n s a m in einem fort" (III, 30).

---

[1]) Vgl. dazu Nadler, a. a. O., S. 29 ff., der zahlreiche Beispiele bringt.

„... der Wald rauschte kühl..." (II, 168).

„Hier war es so einsam dunkel" (III, 27).

„... unter denen nun auch die in den Fels gehauene, von wilden Weinranken kühl verhangene Einsiedelei... sich zeigte" (IV, 161).

Adjektiv und Adverb sind hier im Grunde keine Beiworte, denn sie geben keine nähere Bestimmung zu dem Substantiv oder Verb. Nicht die Stille ist grün, sondern das zwischen den Bäumen liegende Städtchen wirkt wie ein großer grüner Komplex. Wenn grün als Adjektiv zu Stille gestellt wird, so verbinden sich Vorstellungen, die in keinem ursächlichen Zusammenhang stehen und streng genommen nicht zusammengestellt werden dürften. Aehnlich ist es beim Adverb. „Dunkel" ist eher eine nähere Erläuterung zu „Tannenwipfel" als zu „rühren". Die Tannenwipfel sind dunkel, sie rühren sich nicht dunkel. Da aber ihr Dunkelsein zugleich mit dem Rühren empfunden wird, werden beide Vorstellungen sogleich eng verschmolzen, ohne daß nach der logischen Richtigkeit gefragt würde.

Die Neigung, Dinge durcheinanderzuwirren und zu mischen, wiederholt sich selbstverständlich in Motiven und in der Handlung. Man beachte, wie oft Eichendorff Auftritte schildert, die sich als ein wimmelndes Durcheinander geben wie Festvorbereitungen, Gästeempfang, Zank- und Lärmszenen in Wirtshäusern, Tanz und Maskeraden auf Schlössern usw. Sehr bezeichnend ist, wie Fortunat die Vorbereitungen zum Empfang des Studenten Otto aufnimmt:

„Fortunat war diese unverhoffte Wirtschaft ein willkommenes Fest. Er mischte sich ohne Verzug in das bunte Getümmel, um den Lärm womöglich noch größer zu machen" (IV, 30).

Ich erwähnte schon, daß Eichendorff die Eigenart, Namen erst sehr spät zu nennen, auch benutzt, um Verwirrungen und Ueberraschungen in die Handlung zu tragen, indem er einige Gestalten erst in verschiedenen Masken auftreten läßt, ehe wir ihre Namen kennenlernen. Dryander in „Dichter und ihre Gesellen" ist zunächst das wunderbare Männchen, das im Wirtshaus in Walters Städtchen musiziert, dann der tolle Doktor, der im Frack in den Bergen umhersteigt. Beide Male können die Einheimischen keine Auskunft über ihn geben. Als Lothario, Fortunat und einige Schauspieler ihm nachklettern, kommt die Aufklärung. Fortunat erkennt in ihm den tollen Geiger, die Schauspieler dagegen ihren ehemaligen Musikdirektor. Ganz ähnlich wird Viktor in „Ahnung und Gegenwart" behandelt (vgl. II, 62; 68; 77). Dieses Versteckspiel findet sich nicht nur bei Figuren mit komischem Einschlag wie Viktor und Dryander, auch Lothario wird von Eichendorff so behandelt. Er ist der Cicerone, der Fortunat im Hohensteiner Park herumführt, und der Literatus der Schauspielergesellschaft. Ja, bei ihm geht die Mas-

kierung noch viel weiter. Im letzten Teil des Romans erfahren wir plötzlich, daß er selbst der Dichtergraf Viktor von Hohenstein ist.

Am entscheidendsten aber für den Eindruck des Verworrenen ist es, daß die einzelnen Stimmungsbilder so flüchtig und schnell am Leser vorüberziehen und man nichts deutlich in Erinnerung behält. Nach dem ersten Lesen der Romane und Novellen hat man nur die unklare Empfindung eines bunten Durcheinanders, aus dem sich nur weniges greifbar heraushebt. Man fühlt sich wie nach dem Erwachen aus einem Traum, wenn man sich vergeblich bemüht, die Erinnerung festzuhalten. Welche technischen Mittel Eichendorff benutzt, um den Eindruck eines wirren Traumes zu erzeugen, zeigt die Analyse der Technik in den Glücksrittern von Martin Rockenbach (a. a. O., S. 26—51). Dieser Eindruck ist selbstverständlich beabsichtigt, damit dem Leser immer bewußt bleibe, daß er sich nicht in der wirklichen Welt des alltäglichen Lebens befindet, sondern in der entwirklichten der Poesie.

6. Die Beseelung.

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort" (I, 97).

Die Dinge sind für den Dichter nicht tot, sie träumen nur. Der Dichter ist berufen, das schlafende Leben in der Natur zu wecken durch Beseelung. Von solcher Beseelung war in dem Vorhergehenden schon verschiedentlich die Rede (vgl. S. 32 f., 38; auch 43 f.). Hier sollen die verschiedenen Formen der Beseelung noch einmal im Zusammenhang behandelt werden.

Der tiefere Grund für diese Haltung ist Eichendorffs religiöse Auffassung der Natur. Wir sahen bereits, wie er sich von Fichte zu Schelling wendet, wie ihm in der Natur das Ewige durch das Zeitliche hindurchschimmert, wie deshalb die einfache Abschilderung der Natur ein „Uebermalen" ihrer waren Züge bedeutet, und wahre Dichtung die Aufgabe hat, dieses Ewige im Irdischen fühlbar zu machen (vgl. S. 8 ff.). Ein Weg, die Gottdurchwirktheit der Natur zu offenbaren, ist ihre Beseelung. Eichendorffs Beseelung ist Beseelung als Erfühlung im Sinne von Pongs. Pongs bestimmt nämlich die der Erfühlung zugrunde liegende Haltung als „Geöffnetheit des Ich für die Natur und Umwelt überhaupt" [1]) als "die Kraft, sich Anderes fühlend zu erschließen unter Hintanstellung des Ich" [2]). Eben in dieser demütig aufgeschlossenen Haltung steht Eichendorff der Natur gegenüber. Sein religiöses Naturerfassen ist nicht aufgebaut aus theoretischen Erkennt-

---

1) Das Bild in der Dichtung, S. 175.

2) a. a. O., 176.

rissen, nicht gewonnen durch metaphysische Spekulationen wie bei vielen Romantikern, die den Abstand zwischen sich und der Natur niemals ganz überbrücken konnten und ihr Fremdsein trotz aller enthusiastischen Versuche nie überwanden. Sein Verhältnis zur Natur ist vielmehr natürlich, einfach, gleichsam selbstverständlich; er lebt von frühester Kindheit an in ihr und ist so mit ihr vertraut, daß er fähig ist, das Zauberwort zu treffen und die Welt zu beleben. Er will das Wesen der ihn umgebenden Dinge erfühlen, in der Ueberzeugung, daß sie ein eigenes Wesen haben.

„‚Wie wahr ist es', sagte Friedrich, ‚daß jede Gegend schon von Natur ihre eigentümliche Schönheit, ihre eigene Idee hat, die sich mit ihren Bächen, Bäumen und Bergen, wie mit abgebrochenen Worten auszusprechen sucht. Wen diese einzelnen Laute rühren, der setzt mit wenigen Mitteln die ganze Rede zusammen. Und darin besteht doch eigentlich die ganze Kunst und Lust, daß wir uns mit dem Garten recht verstehen'" (II, 92).

Wie hier für Friedrich, so ist auch für Eichendorff die ganze Natur lebendig und durchseelt. Was Pongs von seiner Lyrik sagt: „Durch alle Gedichte breitet sich im ganzen ein wundervoller seelendurchatmeter Weltraum aus, alldurchfühlt im naiven Teilhaben an der Natur" [1]), gilt auch für seine Prosa. Die einfachste Art der Erfühlung ist die Einbeziehung von Tier, Pflanze und anorganischer Natur in das menschliche Fühlvermögen. Am nächstliegenden ist es, Tiere und Pflanzen in Erscheinung und Lebensäußerungen menschlich zu empfinden. Ich gebe hier nur Beispiele einfacher, hauptsächlich verbaler oder adjektivischer Beseelung. Ueber das Sprechvermögen der Tiere wird in anderem Zusammenhang zu reden sein (vgl. S. 88 f.).

„So oft ich des Morgens frühzeitig nachsah, lagen die Blumen noch immer da wie gestern und sahen mich mit ihren verwelkten, niederhängenden *Köpfchen* und darauf stehenden Tautropfen ordentlich *betrübt* an, als ob sie *weinten*" (III, 25).

„... wo die Bäche wieder *ihre klaren Augen* aufschlagen" (II, 159).

„einzelne verspätete Wandervögel zogen noch über den Berg und *schwatzten* vom Glanz der Ferne" (III, 139).

„Nur hin und wieder erwachte manchmal eine Nachtigall und sang wie im Schlummer fast *schluchzend*" (III, 105).

„Die Blätter *flüsterten* so schläfrig in der leisen Luft ..." (Meerfahrt, S. 263).

„... und unten läge nur der Garten gebunden und verzaubert und *träumte* von dem vergangenen Leben" (III, 105).

„und als die ersten Streiflichter des Morgens über die Berge flogen und die früherwachten Lerchen noch *halbverträumt* in den Lüften hingen" (IV, 141).

„... zwischen den *schlafenden* Gärten und Landhäusern ..." (IV, 173).

„Die Palmen streckten ihre langen Blätter und Fächer *verwundert* über die fremden Gesellen hinaus" (Meerfahrt, S. 254).

Die Beseelung der anorganischen Natur drückt sich sprachlich meist

[1]) a. a. O., S. 218.

auch sehr einfach aus durch Verben oder Adjektive. Verbale Beseelung nimmt ihren Ausgangspunkt meist von der Bewegung. Vorgänge in der Natur werden als menschliche Bewegungen empfungen. Oft sind es metaphorische Bezeichnungen, die mit den betreffenden Vorstellungen schon so fest verbunden sind, daß sie ihren bildhaften Charakter fast ganz verloren haben und daher kaum noch im Sinne der Beseelung empfunden werden.

„Einzelne Sterne traten schon am Himmel hervor" (III, 26).

„Wie aber dann die Sonne immer höher stieg, rings am Horizont schwere weiße Mittagswolken aufstiegen ..." (III, 15).

„Die Wolken wanderten einsam über den Garten weg" (III, 29).

„Die Sonnenstrahlen tanzten zwischen den Blättern hindurch über die Buchstaben" (III, 55).

„Ein Strom ging in der Tiefe" (II, 20).

„Die alten Bäume schüttelten sich und streuten ihre gelben Blätter wie einen Goldregen über die schöne Gestalt" (IV, 106).

„die vergoldeten Wipfel neigten sich im Abendwinde vor mir" (III, 85).

Die Bewegung von Lichterscheinungen gibt Eichendorff mit großer Vorliebe durch „spielen" wieder (vgl. S. 38).

„...spielten schon die ersten Morgenstrahlen an den grünen Vorhängen über mir" (III, 50).

„Ein milchweißer Lichtschein drang daraus hervor und spielte auf dem Grase und den Blumen vor der Tür" (III, 73).

„Dabei spielten die rötlichen Morgenscheine recht anmutig über sein etwas blasses Gesicht und die schwarzen verliebten Augen" (III, 41).

Auch in ruhende Dinge fühlt Eichendorff Bewegung ein, allerdings nicht sehr häufig:

„... und sah seit langer Zeit zum ersten Male wieder einmal so recht weit in das Land hinaus, wie da schon einzelne Schiffe auf der Donau zwischen den Weinbergen herabfuhren und die noch leeren Landstraßen, wie Brücken über das schimmernde Land sich fern über die Berge und Täler hinausschwangen" (III, 30).

„Und nicht weit von mir teilte sich die Landstraße in viele neue Landstraßen, die gingen weit über die höchsten Berge fort, als führten sie aus der Welt hinaus" (III, 31).

„Der Weg lief immer fort im Walde an einem Bergeshange fort" (III, 39).

„Die Landstraße lief grade durch eine prächtige Landschaft auf die untergehende Sonne zu, wohl wie in ein Meer von Glanz und Funken" (III, 47).

Die Beseelung, die sich im Adjektiv ausdrückt, legt Dingen und Vorgängen menschliche Empfindungen bei.

„Die Morgensonne funkelte ihnen fröhlich entgegen" (II, 71).

„Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache..." (III, 13).

„... wo die Morgensonne lustig die weißen Landhäuser und Gärten beschien" (III, 63).

„Der Fluß flog lustig an ihnen vorüber" (II, 142).

„Fröhlich schweifende Morgenstrahlen funkelten über den Garten weg auf meine Brust" (III, 30).

„Darauf riß der Maler das Fenster auf, daß die frische Morgenluft fröhlich das ganze Zimmer durchdrang" (III, 62/63).

„es war alles still unten, nur der Strom rauschte zornig herauf" (IV, 140).

Die enge Verbundenheit von Mensch und Natur zeigt sich ferner darin, daß auch Tages- und Jahreszeiten erfühlend beseelt werden. Meist wird nur ein Zug aus der Naturerscheinung herausgefühlt. Alles andere bleibt unbestimmt.

„Der Morgen stieg dampfend aus den Feldern" (II, 225).

„Der herrliche Morgen stand flammend vor ihm" (II, 18).

„Unterdes hatte sich der Tag immer mehr und mehr erhoben" (II, 76).

„Der Mittag war unterdes durch die kühlen Waldschluften fast unvermerkt vorüber gezogen" (II, 19).

„Der Abend tat noch einen roten falschen Blick über die Bergkuppen" (III, 167).

„Der Abend wehte von draußen fröhlich durch alle Gassen" (II, 180).

„als die balsamische Nacht über die verräucherten Dächer daherkam" (III, 205).

„Die Nacht ruhte ringsumher auf den Höhen aus" (Meerfahrt, 262).

„Die Mitternacht aber hatte unterdes den Himmel weit aufgetan und ihre wunderbaren Schleier über die Erde geworfen" (IV, 168).

„Der Frühling hatte den verlassenen Berg wieder bestiegen und spielte fast wehmütig in dem stillen Hause" (IV, 96).

„Aber rings aus den Tälern ging der Frühling mit Waldblumen funkelnd, lustig über die gezirkelten Beete und Gänge, alles prächtig verwildernd" (III, 165).

„Aber der Herbst ließ sich sein Recht nicht nehmen und hatte alles phantastisch rot und gelb gefärbt" (III, 141).

„Der Winter neckte bald darauf durch seine späten Züge" (II, 160).

In seltenen Fällen geht Eichendorff dabei über die einfache Beseelung hinaus, so daß eine Personifikation entsteht:

„‚Der Morgen', sagte Fortunato lustig, ‚ist ein recht kerngesunder wildschöner Gesell, wie er so von den höchsten Bergen in die schlafende Welt hinunterjauchzt und von den Blumen und Bäumen die Tränen schüttelt und wogt und lärmt und singt. Der macht eben nicht sonderlich viel aus den sanften Empfindungen, sondern greift kühl an alle Glieder und lacht einem ins lange Gesicht, wenn man so preßhaft und noch ganz wie in Mondschein getaucht vor ihn hinaustritt...!'" (III, 103).

Suppius sagt zu Klarinett:

„Wälder und Berge stehn nachts in Gedanken, da soll der Mensch sich auch bedenken. Alle weltliche Lust, Hoheit und Pracht, die Nacht hat alles umgeworfen, die wunderbare Königin der Einsamkeit, denn ihr Reich ist nicht von dieser Welt. Sie steigt auf alle Berge und stellt sich auf die Zinnen der Schlösser und schlägt mahnend die Glocken an, aber es hört es niemand als die armen Kranken, und

niemand hört die Gewichte der Turmuhr schnurren und den Pendel der Zeit gehen in der stillen Stadt. Der Schlaf probiert heimlich den Tod, und der Traum die Ewigkeit" (III, 212).

(Häufig ist solche Personifikation nur, wenn komische Wirkungen erzielt werden sollen (vgl. S. 103).

Eichendorff geht aber bei der Beseelung auch noch andere Wege, die über die betrachtete einfache Art weit hinausgehen.

Eine Möglichkeit, den geistig-seelischen Teil in der Natur, das Ewige im Irdischen zu erfühlen, ist für ihn musikalisch bedingt:

„Schläft ein Lied in allen Dingen...
Und die Welt hebt an zu singen..."

Die gleiche musikalische Erfassung der Welt zeigt sich in einem Ausspruch Friedrichs über den Dichter:

„Der Dichter hat einsam die schönen Augen offen; mit Demut und Freudigkeit betrachtet er selbst erstaunt Himmel und Erde, und das Herz geht ihm auf bei der überschwenglichen Aussicht, und so besingt er die Welt; die, wie Memnons Säule, voll stummer Bedeutung, nur dann durch und durch erklingt, wenn sie die Aurora eines dichterischen Gemütes mit ihren verwandten Strahlen berührt" (II, 34).

Eine solche musikalische Beseelung ist oft im Legendenton gehalten:

„Das schläft nun alles, alles — nur eine Turmuhr schlägt dort von fern herüber, ich hörte sie damals oft bei stiller Nacht. Und Gott Vater fährt über die Saiten seiner Harfe, wie eine leise Musik zieht's gnadenreich über die stille Gegend" (IV, 189).

„Gute Nacht!" rief er fröhlich vom Berge hinab, „wie hat der Herr nun alles untergetaucht in den wunderbaren Strom der Träume! Was ist das für ein Traumlied in den Wäldern, gleichwie die Saiten einer Harfe, die der Finger Gottes gestreift" (IV, 205 f.).

Ein Hinausgehen über die Formen einfacher Beseelung zeigt sich auch in anderer Weise. Die Voraussetzung der Naturbeseelung im Sinne von Erfühlung ist das Bewußtsein der Einheit von Natur und Mensch, von Naturseele und Menschenseele. Sehr bezeichnend ist es, wie dieses Einheitsgefühl immer wieder ausgesprochen wird. Oft geschieht es in Vergleichen, die Menschliches zu Landschaften und Naturvorgängen in Beziehung setzen und sich dadurch einer Beseelung stark nähern. Deshalb möchte ich hier darauf hinweisen:

„Das liebreizende vielgepriesene Land unten schlug den Schleier zurück und blickte ihm wie eine Geliebte ins Herz" (II, 192).

„Die stille Nacht sah ihn dabei von den Bergen, wie eine milde Mutter, fast wehmütig an" (IV, 177).

„Ein leiser Schimmer flog über die Gegend, wie wenn ein Kind im Traume lächelt" (IV, 193).

„Spuren von Kiesgängen, sorgfältig mit Buchsbaum umzäunt, Lauben und halbzerworfene Rasenbänke bezeichneten ringsumher den ehemaligen Klostergarten,

nur einzeln zerstreute Blumen, wie verlorene Kinder, schimmerten noch aus der alten Zeit durch das wuchernde Unkraut" (IV, 210).

„Wenn ich in einen solchen abgeschlossenen Kreis von fremden Menschen hineintrete, ist es mir immer, als sähe ich von einem Berge in ein unbekannte, weites, nächtliches Land" (II, 71).

Das Einheitsgefühl wird oft auch auf musikalischem Wege vermittelt. Die Stimmen der Natur bewirken eine Aufgeschlossenheit für ihren geheimen Sinn, ihren göttlichen Urgrund. Ein gleiches Fühlen in Natur und Menschenseele offenbart die geheimen Zusammenhänge beider Welten. Ich erinnere an Lieder wie „Nachts" (I, 11), „Der Abend" (I, 32), „Schöne Fremde" (I, 35). Auch in der Prosa wird die Verbundenheit beider Welten des Reiches der Seele und des Reiches der Natur, und die Gemeinsamkeit ihres Fühlens musikalisch zum Ausdruck gebracht:

„Es ist, als hörte die Seele in der Ferne unaufhörlich eine große himmlische Melodie, wie von einem unbekannten Strome, der durch die Welt zieht, und so werden am Ende auch die Worte unwillkürlich melodisch, als wollten sie jenen wunderbaren Strom erreichen und mitziehen" (II, 273).

In solchen Stellen sind Höhepunkte der Weltentwirklichung erreicht.

2. Kapitel:

Sprachmusikalische Werte.

1. Vokale und Konsonanten.

Bei dem Wunsch der Romantiker, die Dichtung der Musik soweit wie möglich anzunähern, ist es natürlich, daß sie die sinnliche Seite der Sprache, vor allem die Sprachklänge, die Vokale, und die Sprachgeräusche, die Konsonanten, stark mitberücksichtigten. Bei der Wortwahl war nicht nur der erhöhte Stimmungswert im Gegensatz zur begrifflichen Bedeutung maßgebend, sondern auch ihre sprachmusikalische Wirkung. Sie war ihnen ein weiteres Mittel, das Gefühl zu beeinflussen. Es war, besonders bei den älteren Romantikern, nicht nur Freude am Wohlklang, was sie dazu trieb; dies Streben hatte einen tieferen Grund in ihrer Sprachphilosophie. In ihren Augen war das Wesen der Sprache ebenso wie das der Kunst nicht Nachahmung zum Zweck höchster sinnlicher Anschauung, sondern Ausdruck des Gefühls.

Die Vokale als die klingenden Bestandteile der Sprache fanden besondere Beachtung. Sie bildeten das gefühlshafte, innerliche, geistige Element der Sprache im Gegensatz zu den Konsonanten als den Trägern des materiellen und verstandesmäßigen Prinzips[1]. Im Glauben an die Lautsymbolik bemühten sich die Romantiker, die einzelnen Vokale mit Gefühls- und Farbenwerten zu belegen. Auch der Reim wird symbolisch verstanden. Dem Reim in der Poesie liegt zugrunde „das Gefühl, daß die ähnlich lautenden Worte in deutlicher oder geheimnisvoller Verwandtschaft stehen müssen, das Bestreben, die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln"[2]. In dem Streben nach musikalischen Wirkungen stießen die Romantiker an die Grenze, die Poesie und Musik scheidet. Sie verlangten von der Sprache, was sie ihrem Wesen nach nicht leisten kann. So wünschte sich z. B. Novalis „Gedichte, — bloß wohlklingend und voll schöner Worte — aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang"[3]. Sie wollten nicht sehen, daß wohl der Ton Ausdruck reinen Gefühls zu sein

[1]) Vgl. E. Fiesel, a. a. O., S. 92 f.

[2]) Tieck in der Einleitung zu den von ihm herausgegebenen Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter, Berlin 1803, S. XIII.

[3]) Werke, hrsg. von Kluckhohn, III, 323 Nr. 286.

vermag, daß aber im Wort mit seinen tönenden Bestandteilen zugleich eine begriffliche Bedeutung verbunden ist. Der Gefühlsgehalt kann im Wort wohl die begriffliche Bedeutung so weit überwiegen, daß sie kaum noch empfunden wird, und Dichtung sich damit dem Wesen und der Wirkung der Musik stark nähert. Reiner Ausdruck des Gefühls wie die Musik kann sie aber bei aller Ablösung von den Eindrücken der wirklichen Welt und von Begriffen nie sein. Tieck und Wackenroder setzten denn auch in letzter Folgerung ihrer Anschauungen die Musik über die Sprache. Aber da sie Dichter und nicht Musiker waren, blieb diese Verneinung der Sprache eine schmerzliche Erkenntnis.

Eichendorff hat sich zu diesen Erkenntnissen und Forderungen der älteren Romantiker aus seiner Abneigung gegen alles Theoretisieren nicht geäußert. Sicher ist aber, daß auch in der Sprachauffassung den jüngeren Romantikern nicht mehr alle Anschauungen und Forderungen der älteren heilig waren. Sie gingen auch hier ihre eigenen Wege. Sie wollen nicht mehr „die Sprache in bloßen Klang und Melodie verwandeln, sondern Klang und Melodie werden hier wieder Begleiter des Wortes“ [1]). Eichendorff ging es in erster Linie um den Wohlklang, nicht um den symbolischen Wert. Ein wichtiges sprachmusikalisches Mittel, der Reim, kommt für die Prosa allerdings nicht in Frage. Dafür berücksichtigt Eichendorff in seinen Erzählungen andere Mittel, die Klangwirkungen auslösen. An erster Stelle seien hier die Zwillingsformeln genannt, die durch Assonanz oder durch Alliteration aneinander gekettet sind, oft sind es sogar Reime. Sie treten außerordentlich häufig auf. Durch Assonanz werden manchmal Worte von ähnlicher Bedeutung verbunden. Durch die Lautwiederholung ergibt sich neben dem Wohlgefallen an der Klangwiederholung eine Verstärkung und Verdichtung, die oft auch lautmalerische Wirkung tut. Ein Beispiel findet sich gleich im ersten Satz des „Taugenichts“:

„Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig ...“ (III, 13).

oder:

„Dabei das einförmige Pferdegetrappel und das Wirren und Schwirren der Reiter hinter mir ...“ (III, 39).

„Aber kaum hatte ich ein Weilchen so vor mich hingesehen, so verschwirrten und verwickelten sich mir die sechzehn Pferdefüße vor mir wie Filet ...“ (III, 43).

„In dem Garten selbst sah man überall ein erfrischendes Wehen und Regen ...“ (III, 118).

„nur fern im Garten war noch ein heimlich Knistern und Wispern überall zwischen den Büschen ...“ (III, 184).

Daneben stehen in der durch Assonanz gebundenen Zwillingsformel auch Worte, die zwar nicht sinnähnlich, aber in der Bedeutung

[1]) E. Fiesel, a. a. O., S. 138.

aufeinander bezogen sind. Der Wert der Zusammenfügung ist wieder die Freude am Gleichklang und die Verstärkung der Gesamtvorstellung.

„Und darin besteht doch eigentlich die ganze Kunst und Lust ...“ (II, 92).

„Da besann ich mich nicht lange, faßt' ein Herz und sang so recht aus voller Brust und Lust ...“ (III, 20).

„Der andre war viel jünger, kleiner und feiner“ (III, 40).

„Da saß er nun und fingerte und pfiff dazwischen manchmal so falsch, daß es einem durch Mark und Bein ging ...“ (III, 78).

„Ein paar junge Mädchen ... guckten mich so starr an und winkten und nickten einander heimlich zu ...“ (III, 49).

Oft sind es Worte, deren Zusammenstellung im allgemeinen Sprachgebrauch üblich ist wie hungrig und durstig, Wälder und Täler, Knechte und Mägde, Sträucher und Bäume, Tag und Nacht, weit und breit.

Weit häufiger ist die Zwillingsformel, die durch Alliteration gebunden wird. Auch hier finden sich zahlreiche Wendungen aus der volkstümlichen Sprache. Es waren also zwei Gründe, die ihre Anwendung empfahlen, einmal die sprachmusikalische Wirkung, zum andern die Möglichkeit zu einfacher, schlichter volkhafter Ausdrucksweise.

„Ich ging nun alle Morgen frank und frei längs dem Schlosse ...“ (III, 18).

„Seit diesem Abend hatte ich weder Ruh' noch Rast“ (III, 24).

„Ich drückte nun die Augen fest zu in dem Laube und rührte und regte mich nicht“ (III, 38).

„Der Kerl ... fuhr immer über Stock und Stein“ (III, 47).

„wie da alles wirklich da ist und leibt und lebt ...“ (III, 92).

Die meisten Zusammenstellungen sind aber neu, z. B.

„Der Wald wurde indes immer dunkler und dichter“ (II, 20).

„Aber kein Laut und kein Licht rührte sich weit und breit“ (II, 193).

„Die Damen stiegen nun vorsichtig und furchtsam in den Kahn ...“ (III, 19).

„an den zierlichen Lauben und Lusthäusern vorüber“ (III, 26).

„Ich sprang in dem Geschwirre und Geschleife ellenhoch von einer Seite zur andern ...“ (III, 89).

„und ließ die untere Hälfte nur desto rosiger und reizender sehen“ (III, 110).

Alliteration und Assonanz sind selbstverständlich nicht auf die Zwillingsformel beschränkt. Die Lust am Gleichklang zeigt sich auch darin, daß oft zwei einander folgende Worte durch den gleichen Vokal oder Konsonanten enger miteinander verbunden sind. Lautlich hat das die gleiche Wirkung wie die Zwillingsformel: ein ästhetisches Vergnügen an der Lautwiederholung, am Gleichklang und zugleich eine angenehme Glätte des Redestroms und Leichtigkeit des Sprechens. Der Mund formt die gleichen Laute, die Stimme gleitet mühelos über die Worte hin, zumal da Eichendorff dabei besonders gern stimmhafte Konsonanten, meist Liquida und Nasale verwendet.

Aus der Fülle der Beispiele seien nur einige Belege gebracht:

„in der lauen Luft" (III, 23) Sehr häufig!
„in die leere Luft" (III, 25)
„das Herz im Leibe lachte" (III, 49)
„versetzte jener lustig lachend" (III, 92)
„von wilden Wäldern" (III, 38)
„in die weite Welt hinein" (III, 46)
„Zwischen den gewölbten Wänden" (III, 48)
„... als müßte ich nur sogleich mit fort, weit, weit in die Welt" (III, 25)
„in ein großes Grabgewölbe hinein" (III, 47)
„... himmelblaue Blumen" (III, 60)
„ihre bloßen blendend weißen Achseln" (III, 105)

Bei Vokalen ist die Wirkung ähnlich:

„Im Schilf eines einsamen Weihers" (III, 19)
„mit listigen Mienen" (III, 13)
„durch einen langen schmalen Gang" (III, 49)
„einen langen blassen schmalen Jüngling" (III, 52)
„eine kleine steinerne Treppe" (III, 56)
„Die strebende webende Lebensart" (II, 157)

(das zweite Adjektiv ist deutlich nur aus Vergnügen am Gleichklang hinzugefügt)

„über dem stillen tiefen Tale" (III, 53)
„Wie ein Blumenbeet, das sich im Winde wiegt" (III, 93).
„ihr lang herabwallendes rabenschwarzes Haar" (IV, 42).

Bisweilen ist die Zwillingsformel zur dreigegliederten Lautwiederholung verlängert:

„Der Garten, die Gegend und die Galerie waren tief verschneit" (II, 152).
„Florio betrachtete verwundert Bäume, Brunnen und Blumen" (III, 105).
„... und in der Tiefe die weite stille Runde von Bergen, Wäldern und Tälern ..." (III, 48).

Sehr häufig verteilen sich die Gleichklänge auf den ganzen Satz. Der Gleichklang hebt die im Satz wichtigen Worte hervor, prägt sie dem Ohr ein und setzt sie über die andern Worte hinweg miteinander in Verbindung. Dadurch bekommt der oft locker gefügte Satz eine andere, eine musikalische Ordnung:

„Nur hin und wieder erwachte manchmal eine Nachtigall und sang wie im Schlummer fast schluchzend" (III, 105).

„Ein fröhliches Singen und Wirren verschiedener Stimmen lenkte bald die Augen der beiden von der ruhigen Landschaft vor ihnen ab" (II, 68).

„Da wallte und wogte alles im Sonntagsputze in der warmen Luft, zwischen den lichten Häusern und wandernden Leierkasten schwärmend hin und zurück" (III, 19).

„geputzte Herren und Damen, wie in einem Schattenspiele wogten und walzten und wirrten da bunt und unkenntlich durcheinander" (III, 27).

Zugleich ergeben sich lautmalerische und lautmetaphorische Wirkungen in viel stärkerem Maß als bei der Zwillingsformel. Stehen nämlich mehrere Worte mit gleichen Lauten in einem Satz, so kann der schallnachahmende Lautbestand oder der Gefühlsgehalt eines Wortes auf die anderen abfärben. Dann sprechen wir von lautmalerischer oder lautmetaphorischer Wirkung, je nachdem die Sprachlaute „Gehörsempfindungen zu versinnlichen scheinen" oder „Vorstellungen und Gefühle aller Art" [1]. Bei Eichendorff überwiegen die Lautwiederholungen als Gefühlsträger.

„daußen wälzte der Wind schwere schwarze Wolken über den Schloßturm weg" (III, 56).

Die Vorstellung der Schwere in „wälzen" und „schwer" überträgt sich sowohl auf die „w"-Reihe: Wind — Wolken — weg als auch auf die „sch"-Reihe: schwarz — Schloßturm.

„Die Vögel schwiegen schon, der Kreis der Hügel wurde nach und nach immer stiller, die Strahlen der Mittagssonne schillerten sengend über der ganzen Gegend draußen, die wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen schien" (III, 105).

Der Gefühlsgehalt von „Schleier", den man etwa als Weichheit und Gedämpftheit empfinden kann, erscheint uns versinnbildlicht in dem „schl", er wird in „schlummern" wiederholt und wirkt noch in „schien" nach.

„Die Töne tasten zauberisch wie die ersten Sommerblicke nach der Tiefe und wecken alle die Lieder, die unten gebunden schliefen" (III, 111).

(„Tiefe", in der Mitte des Satzes stehend, ist mit dem ersten Teil des Satzes durch Alliteration, mit dem zweiten durch Assonanz verbunden.)

„Da sagte die schnippische Kammerjungfer, die mit einem Korbe voll Tassen und Flaschen hart neben mir stand..." (III, 20).

„Manch zierliches Liebeswort schallte da leise durch die laue Luft" (III, 112).

„Da stand ein wilder Kirschbaum in voller Blüte, dunkelrote Blumen glühten zwischen den Sternen, einzelne Schmetterlinge flatterten ungewiß in der trüben, brütenden Schwüle" (IV, 42).

Man betrachte einmal den Abschnitt auf S. 20 auf die vielen langen i-Laute hin. Von „wiegte" aus überträgt sich der Charakter geruhsamer Behaglichkeit auf die Worte bis zu „Lied".

Eine andere Art der Lautwiederholung stellt sich dar in der Ordnung verschiedener Vokale durch einen längeren Redeabschnitt hindurch. Sie ist naturgemäß in der Prosa viel seltener als in der Lyrik,

[1]) W. Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache, S. 205.

weil sie nur in in sich abgeschlossenen Gebilden volle Wirkungsmöglichkeiten hat. An einer Stelle des „Taugenichts", die inhaltlich ins Unwirklich-Wunderbare weist, fiel sie mir auf:

„Denn die Stadt stieg immer deutlicher und prächtiger vor mir herauf, und die hohen Burgen und Tore und goldenen Kuppeln glänzten so herrlich im hellen Mondschein, als ständen wirklich die Engel in goldenen Gewändern auf den Zinnen und sängen durch die stille Nacht herüber" (III, 59).

Die Vokale lassen sich zu folgenden Reihen ordnen: o u o — o u; ä ä — ä o; ä i — ä o ä i — ä i a ü. Hier hat die geordnete Vokalwiederholung nicht lautmetaphorischen Zweck, sie soll nicht einen Gefühlsgehalt oder eine Vorstellung verdeutlichen; es kommt vielmehr auf den Klang als solchen, auf den rein musikalischen Wert an.

Zahlreiche Verwendung sprachmusikalischer Mittel beweist die Nähe zur Lyrik. „Lautmalerei hat immer lyrischen Charakter und schon darin verrät sich ihre Verwandtschaft mit den Kunstmitteln der Musik" [1]).

2. Kurze Zwischenbemerkung über die Verseinlage.

Die Nähe zur Lyrik, die sich auch schon in der Gefühlshaltigkeit der Worte erwies (vgl. S. 24 ff.), zeigt sich ebenfalls in zahlreichen Verseinlagen. Es kann im Rahmen dieser nur sprachlichen und nicht technischen Untersuchung nicht auf die vielfachen Funktionen der lyrischen Einlage im allgemeinen eingegangen werden, auf ihre Verwendung im Aufbau der Handlung als Vorausdeutung, Warnung usw. Nur auf eine soll hingewiesen werden. Die eingelegten Lieder sind oft nichts anderes als Steigerung und Verdichtung einer Stimmung. Die Stimmung ist oft so lyrisch gesättigt, daß sie von vorneherein zu dieser Aufhöhung drängt. Am häufigsten ist das der Fall bei Liedern, die im Freien gesungen werden.

Eigentlich jedes Naturbild, das der Dichter uns vorführt, ist von Menschen belebt. Da sie alle sehr beeindruckbar und für die Reize jeder Naturstimmung empfänglich sind, fehlt beim Zusammenklang der Naturstimmen selten der musizierende oder singende Mensch. Das Lied ist nichts als der Ausdruck ihres freudig oder schmerzlich erregten Gemüts. Ihre Gefühle werden durch die Naturstimmung so gesteigert, daß sie sich zum rein lyrischen Ausdruck verdichten und in einem Lied lösen. So ergeht es Friedrich, als er nach seinem Abschied von den Studienfreunden in die freie unbekannte Welt hinausreitet. In die Erinnerung an das Erlebnis der vergangenen Nacht mischt sich die fröhliche Morgenstimmung der Natur und regt ein Lied an:

---

[1]) W. Schneider, Ausdruckswerte der deutschen Sprache, S. 204.

„er ritt jetzt langsam weiter. Bauern ackerten, Hirten trieben ihre Herden vorüber. Die Frühlingssonne schien warm über die dampfende Erde, Bäume, Gras und Blumen äugelten dazwischen mit blitzenden Tropfen, unzählige Lerchen schwirrten durch die laue Luft. Ihm war recht innerlichst fröhlich zumute. Tausend Erinnerungen, Entwürfe und Hoffnungen zogen wie ein Schattenspiel durch seine bewegte Brust. Das Bild der schönen Rosa stand wieder ganz lebendig in ihm auf, mit aller Farbenpracht des Morgens gemalt und geschmückt. Der Sonnenschein, der laue Wind und Lerchensang verwirrte sich in das Bild, und so entstand in seinem glücklichen Herzen folgendes Liedchen, das er immerfort laut vor sich hersang ..." (II, 18).

Manchmal fällt ihnen ein bereits bekanntes Lied ein, das ihrer Stimmung entspricht, ihren noch unklaren Empfindungen Ausdruck verleiht und somit befreiend wirkt. So ergeht es dem Taugenichts einmal auf dem italienischen Schloß (III, 53). Als er an einem schwülen Nachmittag auf einem Baum weit über dem Tal sitzt, fällt ihm beim Klang des Posthorns ein Lied ein, das er von einem Handwerksburschen gelernt hat. Seine ungewisse, unruhige, sehnsüchtige Stimmung, vorbereitet durch seine Untätigkeit und die Einsamkeit der Natur, im Augenblick geweckt durch den Posthornschall, sucht Ausdruck in einem Lied, das durch seine klaren Worte ihm seine eigene Wandersehnsucht und sein Heimweh nach Deutschland und der schönen Frau erst voll zum Bewußtsein bringt. Die Natur, die diese stimmungshaften Lieder auslöst, wird meist mit wenigen Strichen skizziert, besonders wenn der Inhalt des Liedes nur Ausdruck eines Naturgefühls im Menschen ist. Das auf den Gehalt des Liedes abgestimmte Naturbild, in dem selten die Klänge fehlen, benutzt Eichendorff, um auch im Leser eine ähnliche Stimmung vorzubereiten. Guidos Lied: „Schweigt der Menschen laute Lust" wird vorbereitet:

„Weit von den Weinbergen herüber hörte man noch zuweilen einen Winzer singen, dazwischen blitzte es manchmal von Ferne, und die ganze Gegend zitterte und säuselte im Mondschein" (III, 44).

3. Numerus.

An dem musikalischen Eindruck eines Stils ist neben den Klangwirkungen der Laute ebensosehr der Rhythmus beteiligt oder richtiger gesagt der Numerus, denn der erstere ist nur ein Bestandteil des letzteren [1]). Außer dem Rhythmus gehören zum Numerus noch die Pausen und die durch sie bedingte Dauer der Satzteile, die Satzmelodie und das Zeitmaß. Pausen gliedern einerseits das innere Gefüge eines Satzes, andererseits grenzen sie den Satz in seiner Gesamtheit gegen den vorhergehenden und nachfolgenden ab. Je nach der Zahl, Anordnung und Stärke der Pausen ergibt sich ein ganz verschiedener klanglicher Ablauf; d. h. es muß bei einer Untersuchung beachtet werden

[1]) Vgl. dazu W. Schneider: Kleine deutsche Stilkunde, S. 20 ff.

1. wie lang die durch Pausen abgeteilten jeweiligen Abschnitte sind,
2. ob die Gliederung gleichförmig oder unregelmäßig ist,
3. ob die einzelnen Pausen gleichwertig sind.

Die Zahl der Pausen hängt meist, doch nicht ausschließlich vom Satzbau ab. Je zahlreicher die Schachtelungen eines Satzes, desto kleiner die Abschnitte und desto häufiger also die Pausen. Solche Sätze wirken unruhig, zerhackt und hart. (Bestes Beispiel für geschachtelten Satzbau ist Kleists Prosa.) Satzgefüge, die aus einer Aneinanderreihung ganzer, durch keinen Einschub zerrissener Sätze bestehen, haben weniger Pausen und wirken im einzelnen viel ruhiger, flüssiger und glatter.

Bei Eichendorff finden sich wenig Schachtelungen, er reiht mit Vorliebe Hauptsätze aneinander, die durch keine Einschübe zerschnitten werden. Als Beispiel diene der Anfang des „Taugenichts":

„Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß auf der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine. Da trat der Vater aus dem Hause; er hatte schon seit Tagesanbruch in der Mühle rumort und die Schlafmütze schief auf dem Kopfe, der sagte zu mir: ‚Du Taugenichts, da sonnst du dich schon wieder und dehnst und reckst dir die Knochen müde, und läßt mich alle Arbeit allein tun. Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot'" (III, 13).

Der Text umfaßt, wenn man sich an die Trennung durch Punkte hält, vier Hauptsätze, die bis auf den dritten Satz wieder aus mehreren, unzerschnittenen Hauptsätzen zusammengesetzt sind. Teilt man den Abschnitt durch Pausen ab, so zeigt sich, daß sie nicht sehr zahlreich sind und daß die einzelnen Abschnitte ziemlich gleich lang sind, vor allem innerhalb eines Satzes. Die Pausen unter sich sind meist gleichwertig. Nach den einzelnen abgeschlossenen Sätzen innerhalb der ganzen Satzverbindung ist eine fast ebenso lange Pause möglich, wie nach dem ganzen Satz. Man könnte die Satzverbindung ohne weiteres durch Punkte in mehrere für sich stehende Hauptsätze auflösen, man könnte anderseits auch einen selbständig stehenden Hauptsatz durch Hinzufügung anderer erweitern. Die Satzverbindung hat also keine in sich festgeschlossene Ganzheit. (Dasselbe zeigen auch die Fälle, wo Nebensätze am Schluß nachklappen und den Satz nicht überzeugend schließen; vgl. S. 66).

Die Wirkung solcher Pausenverteilung ist ein ruhiges Dahingleiten der Sprache. Dieser Satztyp ist der bei weitem häufigste in Eichendorffs Romanen und Novellen, vor allem sind seine landschaftlichen Stimmungsbilder durch ihn beherrscht. Asyndetische Aneinanderreihung von Hauptsätzen findet sich besonders häufig, wenn das Nebeneinander mehrerer gleichzeitiger Eindrücke wiedergegeben werden soll.

(Ich verweise auf den Anfangssatz vom „Taugenichts“ und die Stelle aus „Ahnung und Gegenwart“ II, 18, angeführt auf S. 63.) Im Handlungsbericht dagegen ist häufig die Aneinanderreihung der Hauptsätze durch „und“. (Man vergleiche die Beispiele auf S. 96 f.).

Natürlich stößt man neben diesem Haupttypus des Satzbaus auch auf andere. Handelt es sich z. B. nicht um Ausschnitte einer Landschaft, sondern um Augenblicksbilder innerhalb der vorwärtsschreitenden Handlung, so können die asyndetischen Sätze sehr kurz werden, gleichsam um der raschen Folge der Eindrücke zu entsprechen:

„Der Hund heulte, der Mann fluchte, eine Frau zankte drinn im Kloster“ (III, 154).

„Das Frauenzimmer am Fensterchen kreischte, ein Hund schlug im Garten an, mehrere Türen im Hause flogen heftig auf“ (III, 200).

„Der Cupido stürzte und riß den Weinkrug mit, das Hündchen bellte, der Pfau draußen schrie“ (III, 221).

Das gewöhnliche, ruhige, glatte Dahinfließen wird an solchen Stellen gleichsam durch Stromschnellen unterbrochen. Das geschieht hauptsächlich dann, wenn ein wirres, schnelles, wechselreiches Geschehen erzählt wird. Bei solchen Gelegenheiten finden sich bei Eichendorff auch Sätze, die eine Vorliebe für Partizipialkonstruktionen und eingeschobene Nebensätze zeigen. Ein Abschnitt aus dem „Schloß Dürande“ möge ihre verschiedene Verwendung erläutern:

„(1) Der Graf starrte ihn schweigend an. (2) Dann, plötzlich einen Armleuchter ergreifend, richtete er sich zum Erstaunen der Diener ohne fremde Hilfe hoch auf. (3) ‚Hüte sich, wer einen Dürande fangen will‘, rief er und gespenstisch wie ein Nachtwandler mit dem Leuchter quer durch den Saal schreitend, ging er auf eine kleine eichene Tür los, die zu dem Gewölbe des Eckturms führte. (4) Die Diener, als sie sich vom ersten Entsetzen über sein grauenhaftes Aussehen erholt, standen verwirrt und unentschlossen um die Tafel. (5) ‚Um Gottes willen‘, rief da auf einmal ein Jäger herbeieilend, ‚laßt ihn nicht durch, dort in dem Eckturm habe ich auf sein Geheiß heimlich alles Pulver zusammentragen müssen; wir sind verloren, er sprengt uns alle mit sich in die Luft!‘ — (6) Der Kammerdiener, bei dieser schrecklichen Nachricht, faßte sich zuerst ein Herz und sprang rasch vor, um seinen Herrn zurückzuhalten, die andern folgten seinem Beispiel. (7) Der Graf aber, da er sich so unerwartet verraten und überwältigt sah, schleuderte dem nächsten den Armleuchter an den Kopf, darauf, krank wie er war, brach er selbst auf dem Boden zusammen“ (III, 152).

Der Satz wird, kaum mit einer Zeitbestimmung begonnen, durch eine Partizipialkonstruktion unterbrochen und dann mit Inversion fortgesetzt (Satz 2). Die Partizipialkonstruktion hat zwei Pausen zur Folge, die den Fluß der Rede unterbrechen. Aehnlich in Satz 3. Satz 4 zeigt Unterbrechung des Hauptsatzes durch einen eingeschobenen Nebensatz, und in Satz 6 werden Subjekt und Prädikat durch eine adverbiale Bestimmung und damit durch zwei Pausen voneinander getrennt.

Aber selbst solche Sätze sind noch weit von den zerhackten Satzgefügen Kleistischer Prägung entfernt. Sie unterscheiden sich von ihnen

wesentlich dadurch, daß die Unterbrechung des Hauptsatzes sich nicht durch die ganze Periode hindurch wiederholt, sondern nur einmal stattfindet. Die Periode schließt nicht mit dem Hauptsatz, sondern mit einem Nebensatz oder einem neuen angehängten Hauptsatz.

Die Satzmelodie hängt wesentlich vom Satzbau ab. Bei einem Satzbau, in dem der Hauptsatz durch Nebensätze zerschnitten ist, kann die Stimme bis zum Ende des Satzes nicht sinken. Eine Periode dagegen, die, wie es bei Eichendorff der Fall ist, aus einer Reihe gleichwertiger Hauptsätze besteht, gewährleistet eine in den einzelnen Sätzen untereinander gleichförmige Stimmführung. Ein regelmäßiges Aufsteigen und Abfallen des Stimmtones folgt einander wie Wellenberg und Wellental. Die Länge der Sätze verhindert zu große Hast, ihre Gleichheit unter sich gewährleistet Harmonie. Pausenverteilung und Satzmelodie tun die gleiche Wirkung, verstärken und unterstützen sich also gegenseitig.

Eine etwas andere Stimmführung verlangen Perioden, die nicht nur aus Hauptsätzen bestehen, sondern Nebensätze 2. und 3. Grades oder adverbiale Bestimmungen anhängen. Für die Verteilung der Pausen kann dies bedeutungslos sein, auf die Satzmelodie hat es jedoch Einfluß. Die Stimme sinkt bei den Nebensächlichkeiten immer mehr ab, ohne Gelegenheit zu finden, sich auf ihre alte Höhe wieder zu erheben. Es ist ein langsames Verebben der Satzmelodie.

„Da täumte mir, als käme die schöne Frau aus der Gegend unten zu mir gegangen oder eigentlich langsam geflogen, zwischen den Glockenklängen mit langen weißen Schleiern, die im Morgenrot wehten" (III, 32).

Die letzten Satzteile klappen nach. Man ist durch den Punkt am Schluß nicht überzeugt, daß der Satz hier zu Ende sein müsse, sondern hat vielmehr den Eindruck, als könnten gut noch einige Bestimmungen hinzutreten. Auch hier zeigt sich die Lockerheit im Satzbau, die sich schon einmal beobachten ließ (vgl. S. 64).

Der Rhythmus im engeren Sinn umfaßt „die Ordnung der schweren und leichten Silben, der starken unrd schwachen Akzente" [1]).

Alliteration und Assonanz können den Rhythmus unterstützen, weil die Akzentverteilung durch die Wiederholung gleicher Laute sinnenfälliger wird. Ebenso können die Zwillingsformeln ihn unterstreichen, denn sie verbürgen eine Folge von gleichartigen rhythmischen Figuren. In Eichendorffs Zwillingsformeln verhalten sich die beiden Bestandteile fast ausnahmslos rhythmisch gleichförmig zueinander; und zwar nicht nur in denen, die durch Alliteration und Assonanz gebunden sind. Man vergleiche dazu die Zwillingsformeln im Anfang des „Taugenichts":

---

1) W. Schneider: Kleine deutsche Stilkunde, S. 23.

brauste und rauschte ... zwitscherten und tummelten ... dehnst und reckst. Die rhythmische Fügung kann in ungebundener Rede naturgemäß niemals so streng sein, wie in gebundener, sonst hört sie auf, Prosa zu sein. Es wäre deshalb verkehrt, Eichendorffs Romane und Novellen durchskandieren zu wollen. Immer wieder wird der gleichmäßige Fluß rhythmischer Maße selbstverständlich von unrhythmischen unterbrochen. Doch auch von zu großer Verschiedenheit der Rhythmen, von holprigem, schwerfälligem Gang sind seine Sätze gleichweit entfernt. Robert Bräuer hat in seinen „Rhythmischen Untersuchungen" das Akzentgleichmaß berechnet, „d. h. in wieviel Prozent aller Akzentintervalle gleiche Akzentfolge stattfindet"[1]. Für den „Taugenichts" beträgt das Ergebnis 48,3 %[2].

Skandiert man einige Sätze fortlaufend, so findet man selten einen bestimmten Versfuß durch den ganzen Satz durchgeführt. Das meidet Eichendorff sogar in seiner Versdichtung[3]. Bräuer hat festgestellt, daß in 92 % aller Gedichte Mischung von trochäisch-jambischen und daktylisch-anapästischen Versfüßen vorkommt (a. a. O., S. 367).

Ich habe die durch Pausen getrennten Abschnitte des Stückes auf S. 64 (Beginn des „Taugenichts") skandiert und habe die rhythmischen Figuren am Schluß des jeweiligen Abschnitts, die Klausel also, untersucht, weil sich in ihr der Rhythmus am deutlichsten ausspricht[4].

Von den 21 Abschnitten zeigen   8 — ◡ — ◡
als auslautenden Rhytmus   5 — ◡ ◡ — ◡
    5 — ◡ ◡ —

Die restlichen drei zeigten Abweichungen von diesen Figuren.

Auf die gleiche Weise habe ich den Abschnitt auf S. 20 untersucht. Die rhythmischen Figuren der 24 Teilabschnitte waren folgende:

11 mal — ◡ — ◡
5 „ — ◡ ◡ — ◡
3 „ — ◡ ◡ —

Die restlichen 5 zeigten Abweichungen.

Es ergibt sich also eine starke Vorherrschaft von Hebung und Senkung einerseits und Hebung und zwei Senkungen anderseits. Dieses zeigt sich nicht nur in der Klausel, sondern im ganzen Satz. Bräuer hat die Zahl der Senkungen zwischen zwei hauptbetonten Silben untersucht. Tabelle 78 (S. 364) zeigt, daß eine Senkung zwischen zwei Hebungen weitaus am häufigsten ist (ungefähr 1/3 aller Fälle: 33,1 %). Es folgen zwei Senkungen in gut ¼ aller Fälle (26,19 %). Aus einer

---

[1]) a. a. O., S. 359.
[2]) Tabelle 71.
[3]) Nadler, a. a. O., S. 115.
[4]) Vgl. in Bezug auf die Klausel W. Schneider: Kleine deutsche Stilkunde, S. 24.

Mischung von trochäisch-jambischen und daktylisch-anapästischen Maßen besteht also mehr als die Hälfte von Eichendorffs Prosa.

Nicht unerwähnt lassen möchte ich zwei Beispiele Bräuers, die je einen Fall „supremer Jamben- und Daktylenfolge" aufweisen:

Da besann ich mich nicht lange, faßt' ein Herz und sang so recht aus voller Brust und Lust. Wir stießen …"

„… Die jüngere schüttelte einigemal mit dem Kopfe, die andere lachte …" (a. a. O., S. 377).

Einen Fall noch längerer regelmäßiger Jambenfolge fand ich in der „Entführung":

„ich zieh' heut mit den Sternen auf die Wacht und mach' die Runde um das Schloß die ganze schöne Nacht, es ist ein heimlich Klingen draußen in der stillen Luft, als zög' …" (III, 196).

Der lyrische Eindruck wird vertieft durch den Binnenreim Wacht — Nacht. Man darf also sagen, daß Eichendorffs Prosa in ihrer rhythmischen Bewegung der Versdichtung nahesteht.

Das Zeitmaß für die Prosa wird durch zweierlei bestimmt: durch den Inhalt und die Stimmung und durch die Länge der Worte und Sätze. Eine mit spannenden dramatischen Momenten geladene Handlung wird schnelleres Zeitmaß verlangen als eine beschaulich vorwärtsschreitende und mehr beschreibende Darstellung. Bei Eichendorff verlangt der Inhalt durch den starken Stimmungston, der über allem liegt, ein ruhiges Zeitmaß. Die Zahl der Stimmungsbilder, die nur Zuständliches beschreiben, ist groß im Vergleich zu den Abschnitten, in denen die Handlung vorwärtsschreitet. Eichendorffs lyrische Begabung dringt überall durch und drängt die dramatischen Elemente in den Hintergrund. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie wichtige Ereignisse eilig berichtet werden (vgl. S. 30 f.). Solche Abschnitte, in denen sich die Handlung drängt, erfordern natürlich ein rascheres Sprechen als handlungsarme Sätze von gleichem Bau. Was die Länge der Wörter und Sätze betrifft, so ist es im allgemeinen so, daß einsilbige Wörter verhältnismäßig langsamer gesprochen werden als mehrsilbige mit meist unbetonten Vor- und Nachsilben, wenn nicht der Inhalt eine andere Sprechweise verlangt. Artikel, Präpositionen, überhaupt alle Arten von Füllwörtern machen sicher eine Ausnahme. Ebenso beanspruchen einfache Hauptsätze mehr Zeit als Perioden mit untergeordneten Nebensätzen. Auch dies gilt

nur mit den Einschränkungen, die durch den Inhalt bedingt sind. Was die Worte anbelangt, so stütze ich mich wieder auf Untersuchungen Bräuers. Er hat die Zahl der Einsilbler in Eichendorffs gesamtem Schaffen untersucht. Der „Taugenichts“ als Beispiel für die erzählende Gattung wies 56,8 % auf [1]. Dieser große Prozentsatz an Einsilblern zeigt das Streben nach ruhigem Zeitmaß. Daneben sei noch eine andere Statistik herangezogen (Tab. 27—29), die untersucht, wie oft Worte gleicher Silbenzahl einander folgen. Den Quotienten aus der Zahl der Wortlängenaufeinanderfolge und der Gesamtzahl der Wortintervalle nennt Bräuer Tempogleichmaßprozente (S. 319 f.). Sie beträgt für das erste Taugenichtskapitel 44,65 % (Tab. 27), für den gesamten „Taugenichts“ 41,46 % (Tab. 29). Es zeigt sich hierin ein deutliches Streben nach Ruhe und Gleichmaß.

Das Wichtigste über den Satzbau ist bereits bei den Pausenverhältnissen erörtert. Die kurzen asyndetischen Sätze, deren Kürze wesentlich durch den Inhalt bedingt ist, verlangen natürlich ein schnelleres Sprechen als die anderen Sätze. Im ganzen aber läßt sich sagen: alle Erscheinungen haben die gleiche Richtung. Gehalt der Prosa und Gefüge der Worte und Sätze streben zu dem gleichen Ziel eines ruhigen Ebenmaßes. So ist alles aufeinander abgestimmt. Alle Bestandteile des Numerus ergänzen und verstärken sich gegenseitig und rufen den auch für Eichendorffs Verse so bezeichnenden Eindruck hervor: ein ruhiges Fließen, sanftes Gleiten und Ineinanderübergehen von Worten und Sätzen. Dieser gleichmäßige Fluß seiner Prosa hat oft etwas Eindämmerndes für das Bewußtsein und schafft die Voraussetzung für die die Stimmung des Geheimnisvollen, Andeutenden und Magischen, die Eichendorff so besonders liebt.

---

[1]) a. a. O., S. 301, Tab. 2.

3. Kapitel:

Unbekümmertheit.

Eichendorff läßt seine Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts" beginnen:

„Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig ...".

Durch dieses „schon wieder" bekommt die Erzählung zu Anfang etwas Ausschnitthaftes, als wäre sie an irgendeiner beliebigen Stelle begonnen. Der Leser könnte meinen, es sei nur ein Zufall, daß der Bericht gerade hier beginnt, es gehe vielleicht schon vieles voraus, das der Erzähler nur aus irgendeinem Grunde nicht mitteilen will. Der Titel „Aus dem Leben eines Taugenichts" verstärkt diesen ausschnitthaften Charakter. Diese Art zu erzählen erweckt den Eindruck des Stegreifartigen, und das ist charakteristisch für Eichendorffs Stil. Beim Lesen seiner Erzählungen hat man oft das Gefühl, als wären sie mit einer gewissen Lässigkeit und Unbekümmertheit hingeschrieben, als fehlte ihnen eine sorgsame Durcharbeitung.

Und in der Tat, Eichendorff liebte es nicht, an dem einmal Geschriebenen zu ändern. In einem Brief an Fouqué, den er gebeten hatte, seinen Roman „Ahnung und Gegenwart" herauszugeben, schreibt er: „Tief gerührt hat mich Ihre Bemerkung, daß die Sinnlichkeit manchmal allzudreist aus verschiedenen Stellen meines Romans hervorblicke. Auch ich habe bisweilen bei späterer Durchlesung des Buches ganz dasselbe empfunden, aber niemals beim ersten Schreiben desselben — und so oft ich dann in diesen Dingen etwas verändern wollte, kam es mir jedesmal vor, als führe ich mit einem Tuche verwischend über die frischen Farben eines Gemäldes, und ich ließ wieder alles wie es war" (hist. krit. Ausg. Bd. 12, S. 11).

Eichendorffs Ideal war das Schaffen aus dem Augenblick heraus, wenn sich das Gefühl von selbst zum Liede verdichtet. So ergeht es Friedrich am zweiten Morgen seiner Reise (vgl. S. 63, wo die Stelle angeführt ist). Eichendorff fährt fort:

„Das Liedchen gefiel ihm so wohl, daß er seine Schreibtafel herauszog, um es aufzuschreiben. Da er aber anfing, die flüchtigen Worte bedächtig aufzuzeichnen und nicht mehr sang, mußte er über sich selber lachen und löschte alles wieder aus" (II, 19).

Das Lied soll also, aus dem Augenblick geboren, eigentlich auch nur für diesen Augenblick bestimmt sein. Aehnlich geht es Leontin auf der Jagd:

„So folgte er dem lustigen Jagdgewirre immer von weitem nach. Und wie unter ihm die Felder rauschten, hin und wieder Schüsse fielen, und zwischen dem Gebell der Hunde die Hörner von Zeit zu Zeit ertönten, da dichtete seine frische Seele unaufhörlich seltsame Lieder, die er sogleich sang, ohne jemals ein einziges aufzuzeichnen. Denn was er aufschrieb, daran verlor er sogleich die freie, unbestimmte Lust. Es war, als bräche das Wort unter seiner Hand die luftigen Schwingen. Er beherrschte nicht, wie der besonnene Dichter, das gewaltige Element der Poesie, der Glückliche wurde von ihr beherrscht" (II, 78).

Gegen die Dichter von Beruf, die mit Vorsatz dichten, um zu dichten, hat Eichendorff eine heftige Abneigung. Seine Meinung über sie legt er einmal Dryander in den Mund:

„Profession vom Dichten machen, das ist überhaupt lächerlich, als wenn einer beständig verliebt sein wollte und noch obendrein auf öffentlicher Straße" (IV, 159).

Zu Faber, dem „Dichter von Profession" aus „Ahnung und Gegenwart", sagt Leontin:

„Ich wünschte, Sie ritten lieber alle Morgen mit mir auf die Jagd, lieber Faber. Der Morgen glüht Sie wie eine reizende Geliebte an, und Sie klecksen ihr mit Tinte in das schöne Gesicht" (II, 29).

Fortunat aus „Dichter und ihre Gesellen", der schließlich doch lieber hinausreitet, als seine auf der Reise erdichteten Novellen aufzuschreiben (vgl. S. 78), würde gewiß eher seinen Beifall gefunden haben.

Die Vorliebe, aus dem Stegreif zu dichten, und die Abneigung, etwas Geschriebenes zu ändern, beruhen auf einer starken Schätzung des Gefühls. In der ersten Formung, die unmittelbar aus dem Gefühl erwächst, spricht es sich auch am echtesten aus. Wenn der ordnende Verstand das Gestaltete durcharbeitet, droht die Unmittelbarkeit des Gefühls verloren zu gehen. Diese ist Eichendorff aber so wertvoll, und sein Vertrauen in die Macht des Gefühls so groß, daß er, bei der Notwendigkeit einer Wahl zwischen Gefühlswirkung und logischer Richtigkeit, sich für das Gefühl entscheidet und logische Fehler und andere Mängel mit in Kauf nimmt. Diese Unbekümmertheit der „Richtigkeit" gegenüber erweist sich hauptsächlich in seiner Technik des Erzählens, greift aber oft genug auch auf die Sprache über. Beides ist nicht immer voneinander zu trennen; und so möge es mir denn im folgenden gestattet sein, außer sprachlichen Belegen auch einige beizubringen, die streng genommen die Erzähltechnik angehen.

Eichendorff wagt es, in solchen Fällen mit festen Größen wie Raum und Zeit ganz unbekümmert zu schalten, wie es ihm am besten paßt. Manchem aufmerksamen Leser von „Ahnung und Gegenwart" wird die

merkwürdige Geographie im zweiten Buch auffallen. Der Roman spielt im Verlauf des ersten Buches auf verschiedenen österreichischen Gütern. Der Schauplatz wechselt im zweiten Buch in die Residenz. Sie ist namenlos, kann aber, wenn Eichendorff an einen bestimmten Ort gedacht hat, nur Wien sein. Zum mindesten muß sie auch in Oesterreich liegen. Nun machen Friedrich und Leontin plötzlich im Frühsommer eine Rheinreise. Diese wird wie ein kurzer Ausflug in eine nicht weit entfernte Gegend behandelt. Leontin steht eines Nachts in Friedrichs Zimmer und bittet ihn mitzureisen. Nach einer Fahrt von zwei bis drei Stunden ist man am Ziel. Daß das in Wirklichkeit unmöglich ist, wußte selbstverständlich Eichendorff, der, als er den Roman schrieb, sowohl Wien als den Rhein kannte. Was hat nun Eichendorff veranlaßt, hier aller Geographie zum Trotz die Rheinreise einzuschalten? Oder richtiger gefragt: warum hat er diese Episode beibehalten, nachdem sie durch Verlegung des Schauplatzes nach Oesterreich unwahrscheinlich geworden war? Denn es ist ziemlich sicher, daß der Roman im ersten Entwurf in der Rheingegend gespielt hat [1]. Dann wäre ein kurzer Ausflug an den Rhein nichts Ungewöhnliches und Unmögliches. Hätte Eichendorff nun nicht bei der Umformung die Rheinreise in eine Donaureise verwandeln können und alle Schwierigkeiten damit beheben? Wenn es ihm nur um einen Ausflug mit lustigen Erlebnissen zu tun gewesen wäre, gewiß; aber er wollte etwas anderes, wobei er Rhein und Donau nicht einfach vertauschen konnte. Er brauchte den Rhein, hätte aber dem Ganzen nur mit großen Aenderungen den Charakter eines kurzen Besuches nehmen können. Es waren nicht äußere Gründe, die ihn veranlaßten, den Rhein beizubehalten. Für den Gang der Handlung ist er nicht notwendig. Das einzige Ereignis, das später noch eine Rolle spielt, Erwins Verschwinden, steht in keinem ursächlichen Zusammenhang mit der Reise und hätte ebensogut woanders angebracht werden können. Dyroff sieht den entscheidenden Grund für die Beibehaltung der Episode in dem Loreleylied. „Es ist kein Zweifel, daß eine Menge von Szenen von ihm erfunden werden, damit seine wundervollen Lieder eingelegt werden können“ [2]. Das ist gewiß richtig; ich glaube aber, daß Eichendorff mindestens ebenso sehr noch aus einem anderen Grund den Rhein nicht mit einem anderen Fluß vertauschen wollte. Ihm lag an dem besonderen Stimmungston, den das Wort „Rhein“ damals bekommen hatte. Man darf nicht vergessen, daß die Rheinpoesie zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre besonders nationale Note erhielt. Daß einzelne Worte, unter ihnen die geographischen Angaben, besondere Stimmungsträger sind, zeigte sich schon (vgl. S. 27). Eichendorff wollte den Gegensatz zwischen der

[1] Vgl. A. Dyroff: Zur Komposition von Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“.

[2] a. a. O., S. 233.

dumpfen kleinlichen Gegenwart und der großen, herrlichen Vergangenheit herausstellen an dem Gegensatz zwischen der durch und durch verdorbenen Residenz und dem freien königlichen Rhein, der ihm Sinnbild ist für das Gerade, Echte und Wahre der Vergangenheit. Gleich nach der Ankunft im Städtchen begeben sich die beiden Grafen zum Rhein. Man beachte bei der Schilderung (II, 167) die Adjektive: alte Burgen; ewige Wälder; den Strom vergangener Zeiten; altdeutsche Gegend.

Die Rheinreise der beiden Grafen ist nicht der einzige Verstoß gegen die Geographie in „Ahnung und Gegenwart". Nach Erwins Tod ziehen Friedrich und Leontin in das Gebirge, wohin Erwin sie gewiesen, um den Mann zu suchen, von dem er sterbend gesagt, er kenne sie beide und wisse viel von ihnen. Nach mehreren einsamen Tagereisen finden sie sein Schloß hoch oben im Gebirge und wohnen längere Zeit bei ihm. Von dort machen sie viel Ausflüge in die Umgebung. Eines Tages sehen sie von einer Anhöhe aus ein Kloster auf einem Berg und dahinter das Meer (II, 263). Es ist ganz unmöglich, daß man von einem Berg in der Gegend von Wien das Meer sehen kann, mag man das Gebirge auch noch so weit von Wien wegverlegen, wie es die Erzählung eben zuläßt. Eichendorff hat es mit kühner Phantasie hinzugedichtet. Diese Unstimmigkeit ist um so erstaunlicher, als das Meer bei ihm sonst gar keine Rolle spielt. Seine bevorzugte Landschaftsform ist das Gebirge. Wenn Eichendorff hier das Meer bringt, so muß er eine bestimmte Absicht haben. Sie ist doppelter Natur. Dieser Blick von der Höhe hat entscheidende Bedeutung für den weiteren Verlauf des Romans. Der Anblick des Klosters legt Friedrich den Gedanken nahe, selber Mönch zu werden; die Aussicht auf das unermeßliche Meer erweckt in Leontin seine alte Reiselust und gibt den Anstoß zu seinem Entschluß, Europa zu verlassen. Außerdem lag Eichendorff daran, die drei landschaftlichen Grundformen Gebirge, Meer, Ebene zusammenzubringen, denn sie haben hier symbolische Bedeutung. Sie verdeutlichen jede das Lebensideal dessen, der sie wählt. Friedrichs Leben erhebt sich von jetzt ab über das Menschengetümmel in den Städten, wie das Gebirge erhaben über der Ebene steht. Es ist einsam, rein und beschaulich wie die unberührte Natur des Hochgebirges. Leontin fährt einem neuen tätigen, unbekannten Leben entgegen, das geheimnisvoll und vielseitig sich vor ihm auftut wie das ewig bewegte, unendliche Meer. Fabers Ritt „landeinwärts" bedeutet, daß er in das alte Leben zurückkehrt. (Vgl. den Schlußabschnitt des Romans, II, 279).

Noch an einer anderen Stelle bringt Eichendorff das Meer, wo er es nicht tun dürfte, wenn er sich streng an die geographischen Verhältnisse hielte. Der Taugenichts beschreibt den ersten Anblick von Rom folgendermaßen:

„Die Nacht war schon wieder lange hereingebrochen, und der Mond schien prächtig, als ich endlich auf einem Hügel aus dem Walde heraustrat und auf einmal die Stadt in der Ferne vor mir sah. — Das Meer leuchtete von weitem, der Himmel blitzte und funkelte mit unzähligen Sternen, darunter lag die heilige Stadt, von der man nur einen langen Nebelstreif erkennen konnte, wie ein eingeschlafener Löwe auf der stillen Erde, und Berge standen daneben wie dunkle Riesen, die ihn bewachten" (III, 59).

Das Meer hat hier deutlich nur stimmungshaften Charakter, wie auch die übrige Beschreibung vollkommen stimmungsmäßig ist. Das zeigt besonders deutlich der Vergleich (s. S. 43 f.).

Zeigt „Ahnung und Gegenwart" ein eigenmächtiges Schalten mit dem Raum, so finden wir in den „Glücksrittern" ein solches mit der Zeit. Die Novelle spielt kurz nach dem westfälischen Frieden; trotzdem läßt Eichendorff den einen Glücksritter, Suppius, einen Hallenser Studenten sein — ein Anachronismus, da Halle erst Ende des 17. Jahrhunderts Universitätsstadt wurde und überdies das Halle, welches Eichendorff hier meint, das seiner eigenen Studentenzeit ist. Er hat in seine Schilderungen eigene Erlebnisse verwoben. Vergleicht man diese Szenen mit Schilderungen des Hallenser Studentenlebens in den Tagebüchern und in „Halle und Heidelberg" (bes. IV, 389), so findet man zahlreiche Uebereinstimmungen: hier wie dort die Häscher mit ihren „Bleistift" genannten eisenbeschlagenen Stangen als Gegner der Studenten, die nächtlichen Ständchen der Studenten, ihr herrisches Auftreten gegenüber den Bürgern der Stadt, ihre bunten, phantastischen Trachten usw.

Eichendorff bringt hier mit kühnem Griff zwei durch mehr als 150 Jahre getrennte Welten zusammen, da sie beide, sowohl die der Landsknechte und Schnapphähne des Dreißigjährigen Krieges als die der Hallenser Studenten am Anfang des 19. Jahrhunderts, Stoff für komische Behandlung liefern.

Beide Welten spielen nun durcheinander, auch bei den einzelnen Personen. Suppius, der lateinisch redende Hallenser Student, ist so derb komisch mit seinem zottigen Mantel und den struppigen Haaren, daß er gut in den Dreißigjährigen Krieg paßt. Klarinett oder Siglhupfer, der rotwelsch redende Landsknecht, dagegen hat nichts von einem derben handfesten Soldaten des Dreißigjährigen Krieges. Er hat Sinn für romantische Nächte und verschmäht langweiligen Reichtum um des freien Waldlebens willen, er hat überhaupt eine Gemütsart wie der Taugenichts, dem er sehr ähnlich sieht und in dessen Zeit er besser passen würde. So stellt Eichendorff hier unbekümmert die Tatsachen auf den Kopf.

Auch mit den Jahreszeiten nimmt Eichendorff es nicht so genau. Der Taugenichts beginnt seine Wanderschaft, als „der Schnee emsig

vom Dache tröpfelt“ und „der Frühling vor der Tür ist“. Er wird bald von zwei Damen auf dem Wagentritt mitgenommen. Zuerst ist er in der fröhlichsten Laune, bald aber ändert sich seine Stimmung:

„Wie aber dann die Sonne immer höher stieg, rings am Horizont schwere weiße Mittagswolken aufstiegen und alles in der Luft und auf der weiten Fläche so leer und schwül und still wurde über den leise wogenden Kornfeldern, da fiel mir erst wieder mein Dorf ein und mein Vater und unsere Mühle, wie es da so heimlich kühl war an dem schattigen Weiher, und daß nun alles so weit, weit hinter mir lag“ (III, 15).

Eichendorff denkt nicht daran, daß es im Vorfrühling noch keine leise wogenden Kornfelder gibt.

Ebenso achtet er bei der Schilderung seiner Personen nicht immer auf strenge Uebereinstimmung aller Angaben, sondern er gibt sie so, wie es im Augenblick am besten paßt. Unstimmigkeiten sind besonders da zu beachten, wo Eichendorff durch die Situation zu etwas ihm an sich Ungeläufigen verführt wird. Im „Marmorbild“ findet Florio den Park der Venus. Er betritt ihn neugierig und sieht nach einiger Zeit

„eine hohe, schlanke Dame von wundersamer Schönheit... Ihr langes g o l d e n e s Haar fiel in reichen Locken über die fast bloßen blendendweißen Achseln bis auf den Rücken hinab“ (III, 105).

Eichendorff wird hier durch den märchenhaften Ton, in dem er den Park beschreibt, verführt, auch die Venus wie eine Märchenprinzessin zu geben. Dazu gehören unbedingt goldene Locken (golden ist überhaupt das charakteristische Adjektiv für diesen Abschnitt: vergoldete Stäbe; goldene Vögel (!); vergoldete Kugeln; goldenes Bildwerk; goldene Spangen; vgl. S. 34). Helle Haare sind aber für Eichendorffs Gestalten so ungewöhnlich, daß er später zur üblichen dunklen Farbe zurückkehrt. Bei einer späteren Beschreibung finden wir die Venus wieder mit einem „d u n k l e n duftenden Lockengeflecht“ (III, 118).

Ein ähnliches Beispiel findet sich in den „Glücksrittern“. Die tolle Sinka lebt als Fräulein Euphrosine auf dem Schloß des Grafen Gerold. Im Schloßgarten wird sie von Denkeli gesehen, der sie vorkommt wie „die Zauberin dieser Wildnis“. Und märchenhaft mit langen goldenen Haaren wird sie uns geschildert, ähnlich wie die Venus im „Marmorbild“:

„Eine wunderschöne Dame erschien tiefer im Garten, durch die stillen Gänge nach dem Schlosse zu wandelnd, ganz allein in prächtigem Gewande, ihr langes Haar wallte ihr wie ein g o l d e n e r Mantel über die Schultern, die Abendsonne blitzte noch einmal leuchtend über das kostbare Geschmeide auf Stirn und Gürtel“ (III, 217).

Als aber der Schreckenberger von ihr erzählt, wie sie als Gräfin Adelgunde aufgetreten ist, schildert er sie so:

„und über mir ein prächtiges Gewitter von s c h w a r z e n Locken, da blitzten Augen und Juwelen draus“ (III, 226).

Aehnliche Unstimmigkeiten kommen sogar in ein und demselben Satz vor:

„Ein schönes Mädchen, noch ganz verschlafen, wie es schien, fuhr oben ans Fenster, schüttelte die Locken aus dem Gesichtchen und sah neugierig mit großen frischen Augen durch die Scheiben" (IV, 24).

Zeigen sich in den ersten Beispielen Unstimmigkeiten, die dem Dichter sicher bewußt waren, so ist das bei den letzteren wohl kaum der Fall. Die Lässigkeit des Schreibens und die Abneigung gegen gründliches Durcharbeiten haben sie verschuldet. So sind z. B. auch noch bei der großen Aenderung, der Verlegung des Schauplatzes, Ungereimtheiten stehen geblieben. Die Residenz liegt sowohl zwei bis drei Stunden vom Rhein entfernt — eben jene Strecke, die Friedrich und Leontin nachts zurücklegen, als auch am Rhein selbst (vgl. II, 172). Eichendorff läßt sogar eine Stelle stehen, wonach die Güter des Herrn v. A. linksrheinisch liegen. Viktor schreibt an Friedrich:

„Die Sonne geht gerade in der Gegend auf, wo Sie mir immer an den schwülen Nachmittagen beschrieben haben, daß die Residenz liegt und der Rhein geht" (II, 179).

(Wie Dyroff aus dieser Stelle folgern kann, die Güter lägen östlich vom Rhein [1]), begreife ich nicht.)

Unbekümmertheit zeigt sich auch darin, wie Eichendorff vom objektiv berichtenden Erzählton, bei dem der Erzähler ganz hinter die Handlung zurücktritt, abbiegt und sich höchst persönlich im Roman vernehmen läßt. Ich meine hier nicht die allgemeinen Betrachtungen, die der Verfasser innerhalb der Erzählung anstellt, wie sie auch bei Eichendorff vorkommen, z. B.

„Es ist nichts künstlicher und lustiger als die Unterhaltung einer solchen Gesellschaft . . ." (II, 136).

Oder:

„es kann ein Mensch lange Zeit in den besten Grundsätzen wie ein Schneemann eingefroren sitzen, aber die lustigen Frühlingsbäche unterwaschen schon heimlich plaudernd und neckend den Sitz unter ihm . . ." (IV, 98).

„feine Lebensart ist wie guter Firnis, den die gemeine Luft nicht angreift" (IV, 100).

Ich meine auch nicht solche Sätze, bei denen dem Leser wieder bewußt wird, daß ihm jemand etwas erzählt, weil der Erzähler aus dem Hintergrund hervorkommt und für ihn deutlich sichtbar wird, z. B.

„Herr v. A. und seine Schwester, letztere, wie wir später sehen werden, wohl nicht ohne besondere Absicht . . ." (II, 72).

„Wir aber wenden uns ebenfalls von den Blasen der Phantasie, die, wie Blasen auf dem Rheine, nahes Gewitter bedeuten, zu der Einsamkeit Friedrichs . . ." (II, 153).

---

1) Eichendorff u. d. Westen, Aurora III, 1933, S. 56.

„Wir finden Friedrich fern von dem wirrenden Leben, das ihn gereizt und betrogen, in der tiefsten Einsamkeit eines Gebirges wieder" (II, 194).

Beides war zur Zeit Eichendorffs gang und gäbe, erst Spielhagen und seine Anhänger sahen darin eine unerlaubte Freiheit, einen Verstoß gegen die Gesetze epischer Kunst [1]).

Eichendorff tritt innerhalb der Erzählung noch ganz anders hervor. Im 10. Kapitel von „Ahnung und Gegenwart" erzählt er vom Leben der beiden Gäste auf dem Gut des Herrn v. A. Er verweilt längere Zeit bei ihren Besuchen in Viktors kleinem Wohnhaus. Plötzlich unterbricht er seinen objektiven Bericht mit dem Ausruf:

„Und du, seltsamer, guter, geprüfter Freund, ich brauche dich und mich nicht zu nennen; aber du wirst uns beide in tiefster Seele erkennen, wenn dir diese Blätter vielleicht einmal zufällig in die Hände kommen. Dein Leben ist mir immer vorgekommen wie ein uraltes, dunkelverbautes Gemach mit vielen rauhen Ecken, das unbeschreiblich einsam und hoch steht über den gewöhnlichen Hantierungen der Menschen. Eine alte verstimmte Laute, die niemand mehr zu spielen versteht, liegt verstaubt auf dem Boden. Aus dem finstern Erker siehst du durch bunt und phantastisch gemalte Scheiben über das niedrige, emsig wimmelnde Land unten weg in ein anderes, ruhiges, wunderbares, ewig freies Land. Alle die wenigen, die dich kennen und lieben, siehst du dort im Sonnenscheine wandeln und das Heimweh befällt auch dich. Aber dir fehlen Flügel und Segel und du reißest in verzweifelter Lustigkeit an den Saiten der alten Laute, das es mir oft das Herz zerreißen wollte. Die Leute gehen unten vorüber und verlachen dein wildes Geklimper, aber ich sage dir, es ist mehr göttlicher Klang darin, als in ihrem ordentlichen, allgepriesenen Geleier.

An einem schwülen Nachmittage saß Leontin im Garten an dem Abhange..." (II, 96 f.)

Nicht der Leser wird hier angeredet oder eine Gestalt des Romans, sondern das lebende Urbild zu einer seiner Gestalten. Eichendorff fällt hier ganz aus dem bisherigen Stil seines Romans heraus. Aus dem ruhigen Berichtston in der Vergangenheitsform tut er einen Sprung in die Gegenwart: „ich brauche dich und mich nicht zu nennen". Der Abstand zu dem Erzählten ändert sich beim Dichter, wir sehen ihn beim Schreiben des Romans. Er redet sogar einen einzelnen an, er schreibt gleichsam einen Brief an Ciupke innerhalb des im allgemeinen Berichtston gehaltenen Romans, der sich an einen unbestimmten Leserkreis wendet. Damit aber reißt er den Leser aus der Vorstellung einer nur erdichteten Geschichte heraus. Leben und Dichtung fließen ineinander über.

Ganz ähnliches findet sich in „Dichter und ihre Gesellen". Kap. 3 schildert den Empfang des Studenten Otto in Hohenstein. Eichendorff hat dabei sehr viel eigene Erlebnisse verarbeitet. Die Erinnerung an die Lubowitzer Zeit überwältigt den seit langem von der Heimat Entfernten derartig, daß er das 4. Kap. beginnen läßt:

---

[1]) O. Walzel: Objektive Erzählung in „Das Wortkunstwerk", S. 182—206.

„Schöne, stille Zeit, du liebste Heimatsgegend mit deinen frischen Morgen und mittagschwülen Tälern, und ihr rüstigen, nun nach allen Weltgegenden hin zerstreuten Jugendgesellen, die damals von den Bergen so ernst und fröhlich mit mir in das Leben hinausgesehen — ich grüß' euch alle aus Herzensgrund! Denn alles wird mir wieder lebendig hier auf den kühlen Waldbergen, wie ich den Amtmann zwischen den Kornfeldern wandern sehe, und Florentine bald oben am Fenster, beim ersten Morgenlichte singend und ihre Haare flechtend und sich streckend und putzend um die Wette mit den erwachenden Vögeln in den Bäumen vor dem Hause, bald wieder im Garten über einer französischen Grammaire eingeschlafen, die Walter ihr gegeben, um sich für das Stadtleben auszubilden. Vor allen aber hat Fortunat, der seine Abreise von einem Tage zum andern verschiebt, sich behaglich im Garten eingerichtet. Im Grün zwischen hohen Blumen, die weite Landschaft unter sich, und über ihm die rauschenden Wipfel, setzt er sich jeden Morgen mit dem Schreibzeug an dem steinernen Fußgestelle eines etwas verwitterten Apollos zurecht, um einige Novellen, die er in glücklichen Reisestunden auf seinem Pferde ersonnen, endlich einmal recht in Ruhe zu Papier zu bringen. Aber da geht es ihm wunderlich. Der lustige Morgenwind wirft ihm die Blätter ins Gras, wo sich die Hühner drum raufen, hinter ihm aber stimmen die Wipfel ihr uraltes Lied wieder an, das in keine Novelle paßt, die Waldvögel singen ganz fremde Noten dazwischen und Wolken fliegen über das Land und rufen ihm zu: Menschenkind, sei doch kein Narr! Und zog dann gar der Förster unten zur Jagd, und schwenkte seinen Hut und rief Hurra hinauf, da warf er gewiß Feder und Papier fort und schwang sich auf seinem Pferde mit in den frischen, glänzenden Morgen hinaus" (IV, 34 f.).

Auch hier springt Eichendorff in der Anrede an seine Jugendfreunde unbesorgt aus der Vergangenheit in die Gegenwart, als stände er mitten unter den Personen seiner Erzählung:

„Denn alles wird mir wieder lebendig, hier auf den kühlen Waldbergen, wie ich den Amtmann zwischen den Kornfeldern wandern sehe."

Und ebenso unbekümmert springt er wieder in die Vergangenheit zurück. Ueberraschend ist der Tempuswechsel innerhalb des Abschnittes: Die Vögel singen... die Wolken fliegen... und rufen... Und zog dann gar der Förster...

Ein Springen vom Imperfekt zum Präsens und wieder zurück ist auch sonst recht häufig bei Eichendorff, und zwar ohne daß es durch eine besondere Stellungnahme des Dichters begründet wäre. Vor allem der Taugenichts wechselt in seinem Bericht dauernd mit den Zeiten, manchmal sogar innerhalb eines Satzes. Meist ist es das historische Präsens, in das er hinüberwechselt. Im lebhaften Erzählen stehen dem Taugenichts die Ereignisse noch so nah vor Augen, daß er sie gleichsam noch einmal erlebt und im Bericht ins Präsens übergeht.

„So dauerte das wohl über eine Woche. Aber das eine Mal, sie stand gerade wieder am Fenster und alles war stille ringsumher, fliegt mir eine fatale Fliege in die Nase und ich gebe mit an ein schreckliches Niesen, das gar nicht enden will. Sie legt sich weit zum Fenster hinaus und sieht mich Aermsten hinter dem Strauche lauschen. — Nun schämte ich mich und kam viele Tage nicht hin..." (III, 18).

„Halt! rief auf einmal der eine von den Reitern, daß ich ordentlich zusammenfuhr. Wie ich mich umsehe, sind sie beide abgestiegen und haben ihre Pferde an einen Baum gebunden. Der eine kommt aber rasch auf mich los, sieht

mir ganz ſtarr ins Geſicht und fängt auf einmal ganz unmäßig an zu lachen. Ich muß geſtehen, mich ärgerte das unvernünftige Gelächter. Er aber ſagte: Wahrhaftig, das iſt der Gärtner, wollt' ſagen der Einnehmer vom Schloß" (III,39).

Eine gewiſſe Unbekümmertheit und Fahrläſſigkeit liegt auch im Wechſel des Blickpunktes, der im „Taugenichts" bisweilen zu beobachten iſt. Die Novelle iſt eine Icherzählung. Der der Ichform ſich Bedienende darf vieles nicht wiſſen, was der Dichter einer Ererzählung ohne weiteres wiſſen kann; er kann eigentlich nicht Dinge berichten, die der Erzähler nicht ſelber erlebt hat. Eichendorff vergißt das manchmal, und ſo berichtet uns der Taugenichts Dinge, die er eigentlich nicht wiſſen kann, weil er nicht dabei iſt.

„Die andern Burſche waren indes alle wohl ausſtaffiert nach den Tanzböden in der nahen Vorſtadt hinausgezogen. Da wallte und wogte alles im Sonntagsputze in der warmen Luft zwiſchen den lichten Häuſern und wandernden Leierkaſten ſchwärmend hin und zurück. Ich aber ſaß wie eine Rohrdommel im Schilf eines einſamen Weihers im Garten" (III, 19).

„Den Portier überfiel bei dieſen Worten ſeine alte Meinung, ich wäre verrückt geworden. Er ſah mich bedenklich und mit heimlicher Furcht an, machte ſich ohne ein Wort zu ſprechen, von mir los, und ging, immer noch unheimlich nach mir zurückblickend, mit langen Schritten nach dem Schloſſe, wo er atemlos ausſagte, ich ſei nun wirklich raſend geworden" (III, 20).

„Als ich mich wieder zuſammenraffte, war die Kammerjungfer ſchon weit fort, und ich hörte ſie noch von fern lachen, daß ſie ſich die Seiten halten mußte" (III, 26).

„Die Alte mit dem Schlüſſelbunde, die mich ſchon ängſtlich im ganzen Schloſſe zum Frühſtücke aufgeſucht hatte, erſchien nun auf der Terraſſe über mir und verwunderte ſich, daß ich ſo artig auf der Geige ſpielen konnte" (III, 52).

Der Taugenichts kann weder ſehen, wie in der Vorſtadt alles wogt und wallt, oder wie ſich die Kammerjungfer die Seiten hält vor Lachen, noch hören, was der Portier von ihm redet oder wiſſen, daß die Alte ihn im ganzen Schloß geſucht hat. Auch Aureliens Frage:

„Weißt du noch, wie du mich damals auf dem Balkone zum letzten Male ſahſt?" (III, 90)

erweckt beim Leſer die Frage: Woher weiß ſie, daß der Taugenichts ſie geſehen hat? Er ſaß doch verſteckt in ſeinem Baum!

Unbekümmertheit zeigt ſich auch in der Ausdrucksweiſe und im Satzbau. Da alles im Fluge erlebt wird, iſt keine Zeit zum Nachdenken da. Beſonders der Taugenichts drückt ſich recht ungezwungen aus. Er redet, wie es ihm in den Sinn kommt, ohne lange zu überlegen, ob alles richtig und treffend iſt oder ob er das, was er ſagen will, nicht beſſer ausdrücken könnte. So ſagt er z. B.

„Die Kartoffeln und anderes Gemüſe, das ich in meinem kleinen Gärtchen fand, warf ich hinaus" (III, 22)

und erweckt damit den Eindruck, als setze er Kartoffeln und Gemüse gleich. Ferner:

„Ich hatte noch mehrere Gerätschaften gefunden, die der selige Einnehmer seinem Nachfolger hinterlassen, unter anderem einen prächtigen roten Schlafrock mit gelben Punkten, grüne Pantoffeln, eine Schlafmütze und einige Pfeifen mit langen Röhren" (III, 21).

Schlafrock, Pantoffeln, Schlafmütze und Pfeifen kann man aber nicht gut als Gerätschaften bezeichnen. — Und:

„Da ließen sich auf einmal die Hörner der zurückkehrenden Jäger von ferne vernehmen, die von den Bergen gegenüber einander von Zeit zu Zeit lieblich Antwort gaben" (III, 23).

Was der Taugenichts hier meint, ist das Echo. — Und:

„Der dicke Gastwirt ... ließ zum Abschiede allerlei Witze und Redensarten erschallen" (III, 79).

Die Vorliebe für „schallen" führt dazu, daß er es auch am falschen Ort gebraucht.

Eichendorff gebraucht ferner „sein" und „haben" in einem Satz einmal als Hilfsverb und einmal als Begriffsverb:

„Es waren noch mehr sehr hübsche gutgesetzte, nützliche Lehren, ich habe nur seitdem fast alles wieder vergessen. Ueberhaupt weiß ich eigentlich gar nicht recht, wie das alles so gekommen war, ich sagte nur immerfort zu allem: ja — denn mir war, wie einem Vogel, dem die Flügel begossen worden sind. — So war ich denn, Gott sei dank, im Brote" (III, 16).

„Er hatte schon seit Tagesanbruch in der Mühle rumort und die Schlafmütze schief auf dem Kopfe" (III, 13).

Gelegentlich wird das Verb eingespart in Fällen, wo es nicht zu beiden Objekten paßt. Die Tante sagt von Leontin:

„Er vertut zwar viel Geld auf Reisen und verschiedenes unnütze Zeug ..." (II, 97).

Das Verb paßt nur zum ersten, nicht aber zum zweiten Objekt, so daß man es nicht ergänzen kann. Es ist unmöglich zu sagen: Er vertut verschiedenes unnützes Zeug.

Härten im Ausdruck ergeben sich, wenn Substantive verschiedenen Geschlechts mit „und" verbunden werden, der Artikel jedoch nur einmal gesetzt wird. Er paßt dann nur zum 1. Substantiv, nicht aber zum 2.:

„Seine Kinder dagegen ließen seit ihrem zartesten Alter einen unüberwindlichen Hang und Geschicklichkeit zum Dichten und zur Kunst verspüren" (II, 134).

„und ich mußte einen ganz neuen, schönen Frack und Weste anziehen, der mir sehr vornehm zu Gesichte stand" (III, 42).

„Dann hauchte der Vater ein paarmal auf ein großes, schwarzes Pflaster, das er über das linke Auge und Backe legte, damit er martialischer aussäh" (III, 215).

„Eine Mädchengestalt von überraschender Schönheit mit rabenschwarzem Haar und Augen erschien im hellsten Mondglanze" (IV, 129).

„Mein alter Argwohn, Haß und Bangigkeit nahm täglich zu" (III, 246).

Das letzte Beispiel zeigt zugleich noch eine andere Eigenart Eichendorffs. Er verbindet mehrere Substantive durch „und" und setzt das Verb trotzdem im Singular.

„Der Sonnenschein, der laue Wind und Lerchensang verwirrte sich in das Bild..." (II, 18).

„Ist aber das Beten und alle unsere schönen Gedanken um des Reimes willen auf dem Papiere..." (II, 182).

„Musik und Tanz war lange vorbei" (III, 30).

„Sie sagen, daß hier eine uralte Stadt und die Frau Venus begraben liegt" (III, 59).

Es läßt sich denken, daß Eichendorff auch im Satzbau lässig und ungenau ist. Bei den Ausführungen über den Numerus war schon die Rede vom Satzbau. Es hat sich dabei gezeigt, daß Eichendorff keine strengen Perioden liebt, daß seine Sätze vielmehr meistens Aneinanderreihungen selbständiger Hauptsätze sind. Und zwar — und deshalb weise ich in diesem Zusammenhang noch einmal darauf hin — verfährt Eichendorff sehr willkürlich bei der Zusammenfügung der einzelnen Sätze zu einer Satzverbindung. Man könnte an vielen Stellen, wo er ein Komma setzt, einen Punkt setzen und umgekehrt. Aehnliche Lockerheit und Unbekümmertheit des Satzbaus zeigte sich, indem oft Nebensätze 2. und 3. Grades nachklappen, die den Satz nicht überzeugend schließen (vgl. S. 66 u. 96 f).

Hier sei noch auf einige andere Lässigkeiten des Satzbaus hingewiesen.

„Friedrich stand in tiefen Gedanken und hörte kaum, wie der Prinz erzählte, was er von der alten Mutter der Dahingeschiedenen gehört: w i e d a s M ä d c h e n anfangs nach der Ohnmacht in allen Kirchen h e r u m g e z o g e n u n d G o t t inbrünstig g e b e t e n, daß er sie doch noch einmal glücklich in der Welt machen möchte. Nach und nach aber f i n g s i e a n zu kränkeln und wurde melancholisch. S i e s p r a c h sehr zuversichtlich, daß sie bald sterben würde, und von einer großen Sünde, die sie abzubüßen hätte, und fragte die Mutter oft ängstlich, ob sie denn noch in den Himmel kommen könnte? Den Prinzen wollte sie noch immer nicht wiedersehen. Die letzten Tage vor ihrem Tode wurde sie merklich besser und heiter. Noch den letzten Tag kam sie sehr fröhlich nach Hause und sagte mit leuchtenden Augen, sie habe den Prinzen wiedergesehen, er sei, ohne sie zu bemerken, an ihr vorbeigeritten. Den Abend darauf starb sie. Der Prinz zog hierbei ein Papier heraus und las Friedrich ein Totenopfer vor, welches er heut in einer Reihe von Sonetten auf den Tod des Mädchens gedichtet hatte" (II, 181).

Hier fällt Eichendorff aus der indirekten Rede mit dem Konjunktiv unvermittelt in die direkte Rede mit dem Indikativ. Man könnte meinen, der Dichter berichte wieder. Aber das Ganze ist doch als Erzählung des Prinzen gemeint. Das geht aus dem letzten Satz hervor: der Prinz zog h i e r b e i ein Papier heraus...

Das Umgekehrte: Uebergang vom Indikativ zum Konjunktiv ist der Fall in folgendem Beispiel:

„Sie setzte sich gleich hin und schrieb an Leontine. Sie erinnerte sie an die schöne Morgenstille ihrer gemeinschaftlichen Jugendzeit, wo sie immer die kleine Elfe genannt wurde wegen ihrer langen blonden Locken, wie sie da in diesem Garten hier als Kinder wild und fröhlich miteinander gespielt und seitdem eines das andere nicht wiedergesehen. Sie werde sie auch nicht mehr schlagen..." (III, 180).

Noch auf einen anderen Satz im ersten Beispiel sei hingewiesen:

„Sie sprach sehr zuversichtlich, daß sie bald sterben würde, und von einer großen Sünde, die sie abzubüßen hätte".

Vom Verb ist einmal ein „daß"-Satz abhängig: „daß sie bald sterben würde", und zugleich ein Objekt: „von einer großen Sünde". Solche Lässigkeit in grammatischer Beziehung zeigt sich häufiger:

„Dabei war es mir, als wäre mein vergangenes Leben und daß ich schon einmal groß gewesen, nur ein Traum" (II, 183).

„Da fiel mir erst wieder mein Dorf ein und mein Vater und unsere Mühle, wie es da so heimlich kühl war an dem schattigen Weiher, und daß nun alles so weit, weit hinter mir lag" (III, 15).

Neben diesen Freiheiten in der Ausdrucksweise und im Satzbau sollen abschließend noch solche erwähnt werden, die sich auf Sprachmusikalität beziehen. Es hat sich gezeigt, daß Eichendorff Gleichklänge zu sprachmusikalischer Wirkung benutzte (vgl. Kap.: Sprachmusikalisches). Es läßt sich aber auch beobachten, daß er Alliteration und Assonanz verwendet, wo kein Grund dazu vorhanden ist, ja sie im Gegenteil störend wirken, weil die durch den Gleichklang betonten Worte nicht bedeutend genug sind, um eine solche Hervorhebung beanspruchen zu können, und weil auch nicht Lautmalerei beabsichtigt sein kann. Ein viel angeführtes Beispiel für solchen Mißbrauch stammt aus dem Taugenichts:

„Die Sonne schien schon schief zwischen den Baumstämmen hindurch" (III, 34).

Und es ist nicht das einzige, das sich bei Eichendorff finden läßt:

„Als wir vor B. ankommen, kommt schon am Dorfe ein langer dürrer grämlicher Herr im grünen Flauschrocke uns entgegen" (III, 42).

„... erkannte ich sie auf einmal: es war wahrhaftig die schnippische Kammerjungfer vom Schlosse" (III, 68).

Man sieht aus allen hier behandelten Beispielen deutlich: Eichendorff war kein Dichter, der lange und bedächtig an seinen Werken formte und feilte und sie auf logische Richtigkeit gründlich untersuchte. Er schrieb gleichsam aus dem Stegreif, wie es ihm in den Sinn kam, und ließ es so stehen, in der Meinung, daß es so die beste Wirkung tun werde. Und seine Erzählungen erhalten dadurch wirklich den Eindruck großer Frische, Lebendigkeit und Unmittelbarkeit.

4. Kapitel:

Volkstümliches.

Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wendet sich das Interesse der Romantiker Gebieten zu, die sie bis dahin wenig oder gar nicht beachtet hatten: der Politik und Staatswissenschaft, dem Volkstum und der Volkskunst. Der Zusammenbruch des Reichs und Preußens und die napoleonische Herrschaft heilten sie von ihrer Begeisterung für die französische Revolution. Das nationale Gefühl erwachte, verdrängte die kosmopolitische Haltung und führte zur Besinnung auf das eigene Volkstum und seine Vergangenheit. Neben die große Persönlichkeit, die früher allein im Mittelpunkt des Interesses stand, trat das Volk. Für dieses Volk zu arbeiten — nicht mehr allein für die Gebildeten — und ihm alte Volkskunst wieder nahezubringen, war Arnims Wunsch [1].

Die Schätze altdeutscher Volksdichtung gewannen erhöhte Bedeutung auch noch aus einem anderen Grund. Man sah in der Volkskunst tiefste und echteste Kunst, Kunst von einer Höhe, zu der die Gegenwart nicht leicht fähig war.

So verbanden sich hier nationales und künstlerisches Interesse zu gemeinsamem Ziel.

Eichendorff kam in Heidelberg in Berührung mit dem Kreis der jüngeren Romantiker. Görres machte einen sehr tiefen und nachhaltigen Eindruck auf ihn. Aus allen von ihm berichtenden Aufzeichnungen spricht ehrliche Bewunderung sowohl für die Persönlichkeit wie für die Anschauungen seines Lehrers, mit dem er in enge persönliche Berührung kam. Selbstverständlich kannte er die „teutschen Volksbücher" und den ersten bereits erschienenen Band des Wunderhorns, den er im Winter 1807/08 in Heidelberg las. Arnim und Brentano lernte er auch persönlich kennen. Freilich ist ungewiß, ob die Bekanntschaft bereits in Heidelberg gemacht wurde — die Tagebücher geben darüber keine Auskunft —, bestimmt aber kam Eichendorff in Berlin im folgenden Winter (1808/09) häufiger mit ihnen zusammen. Es ist sicher, daß er ihren Studien Interesse entgegenbrachte. Die Wendung zum Volks-

[1] Walzel: Deutsche Romantik, Bd. I, S. 108.

liedartigen in der Lyrik vollzog sich unter dem Einfluß des Heidelberger Kreises. Er lernte von der Liedtechnik des Wunderhorns [1]). Es kommt hinzu, daß er selbst Kenntnis volkstümlicher Sitten und Anschauungen hatte. Bräuche, Sagen und Aberglauben seiner Heimat waren ihm vertraut. In seinem Elternhaus wurden noch Volksbräuche gepflegt [2]). Von seiner Harzreise erwähnt er auch, daß der Postillon sie mit Harzsagen unterhalten habe (hist. krit. Ausg. Bd. 11, S. 110). So war ihm die Volkskunst nicht fremd, und die nähere Beschäftigung mit ihr mag ihn gereizt haben. Für die Volksbücher von Görres hat er in Paris auf der kaiserlichen Bibliothek die Handschrift von den Haimonskindern genau eingesehen. Sein Sohn Hermann berichtet in seiner Biographie über den Vater, daß er nach seiner Rückkehr nach Lubowitz selbst eine Märchen- und Sagensammlung seiner Heimat begonnen habe [3]). Die erhaltenen Märchen sind im „Wächter" 1925, S. 10 ff. abgedruckt. Die Sammlung ist klein und dazu flüchtig angelegt. Es scheint, daß Eichendorff mit seinen 20 Jahren noch nicht die nötige Ausdauer gehabt hat und sein Sammeleifer bald erlahmt ist. Aber seine Berührung mit dem Volk auf Jagdausflügen und Wanderfahrten blieb, und seine Kenntnis von Sitten und Gebräuchen, Aberglauben und Sagen vermehrte sich.

So ist es also eine Selbstverständlichkeit, daß seine Gedichte und Erzählungen vielfach Verwendung volkstümlicher Vorstellungen zeigen [4]). Auch in Eichendorffs Sprache gibt sich die Neigung zum Volkstümlichen kund.

In welch hohem Maße er die Fähigkeit besaß, den volkstümlich schlichten Ton zu treffen, beweist die große Anzahl seiner Lieder, die heute noch als Volkslieder gesungen werden. Volkstümliche Ausdrucksweise zeigen auch vielfach seine Erzählungen, besonders da, wo ihre Hauptgestalten aus dem Volk stammen, wie im „Taugenichts", in den „Glücksrittern" und im „Schloß Dürande". Der „Taugenichts" als Icherzählung spiegelt die Welt vom Blickwinkel eines Müllerburschen aus. Das gilt natürlich nur mit Einschränkung (vgl. S. 99). Die übrigen Personen stammen ebenfalls zum großen Teil aus dem Volk. Die Personen aus der gräflichen Umgebung bleiben im Hintergrund. Wo sie doch einmal mit längerer Rede hervortreten, macht sich auch so-

---

[1]) Nadler: Eichendorffs Lyrik, 2. Teil, Kap. III: Eichendorff und die jüngere Romantik.

[2]) Vgl. seine Tagebucheintragungen vom 2., 3., 4. April 1804; 16. April 1805; 6. April 1807, hist. krit. Ausgabe Bd. 11, S. 66/67, 89 u. 179; es handelt sich dabei um einen alten schlesischen Osterbrauch; vgl. Ibing, a. a. O., S. 12 f.

[3]) a. a. O., S. 50.

[4]) Ich verweise für Einzelheiten auf die Untersuchung von Ibing: Das Verhältnis des Dichters Freiherr Joseph von Eichendorff zu Volksbrauch, Aberglaube, Sage und Märchen. Diss. Marburg 1912.

gleich ihre Herkunft aus einer gebildeteren Schicht in der Ausdrucksweise bemerkbar. Ich erinnere an den zierlichen jungen Herrn mit der Brille auf der Nase, der auf der Kahnfahrt ausruft: „Ich danke Ihnen für den sinnigen Einfall! ein Volkslied, gesungen vom Volk in freiem Feld und Wald, ist ein Alpenröslein auf der Alpe selbst, — die Wunderhörner sind nur Herbarien, — ist die Seele der Nationalseele" (III, 19/20); vor allem aber an die Rede des Malers in Rom (III, 71) und an Leonhards über die Liebe (III, 86 f.).

Die anderen Personen, die handelnd auftreten, sind echte Gestalten aus dem Volk; neben dem Taugenichts der Portier, die Kammerjungfer, die Alten auf dem Schloß. Auch die Prager Studenten gehören dazu. Sie verleugnen trotz ihrer Bildung ihre Herkunft aus dem Volk in Rede und Benehmen niemals.

Ein Hauptkennzeichen volkstümlichen Stils ist der Gebrauch fertiger Redewendungen. Volkstümliche Sprechweise bedient sich neben einfachsten, schlichtesten und alltäglichsten Ausdrücken gern der vorgefundenen festgeprägten Wortverbindung. Der Mann aus dem Volk sucht, um seine Meinung wiederzugeben, sein Gefühl auszusprechen nicht nach eigenen Worten, sondern er greift die Formel auf, die sich dafür gebildet hat. Man kann mehrere Gründe für diese Tatsache anführen. Einmal ist das Denken in ausgefahrenen Gleisen bequem, es erspart dem einfachen Menschen eigene ungewohnte und daher beschwerliche Gedankenarbeit; zum andern kann der Sprechende sicher sein, daß er durch den Gebrauch von landläufigen Formeln auch überall verstanden wird; und schließlich steht dahinter die Ueberzeugung, daß die festgeprägte Wendung auch das, was man meint, am glücklichsten und trefflichsten ausdrückt, auf alle Fälle besser, als eigene Worte es vermöchten.

Zu diesen festgeformten Wendungen gehört in erster Linie das Sprichwort. Es enthält die Lebensweisheit des Volkes, ist der Niederschlag seiner Erfahrungen und Anschauungen, jeweils zu einem allgemeinverständlichen und allgemeingültigen Satz verdichtet. Wer danach handelt, kann der Zustimmung vieler gewiß sein, wer das Sprichwort im Gespräch verwendet, erscheint glaubwürdig. Zur Entscheidung in schwierigen Lagen greift der einfache Mensch gern zu den Weisheiten, die es ausspricht, oder führt es als Bestätigung und Bekräftigung seiner persönlichen Erfahrungen an.

So verfährt z. B. auch der Taugenichts. Er bekommt eines Abends durch die Kammerjungfer eine Flasche Wein von der gnädigen Frau, damit er sie auf ihre Gesundheit trinke. Da er Aurelie für eine Gräfin hält, glaubt er, der Wein stamme von ihr und sei ein verstecktes Zeichen ihrer Zuneigung. Seine Gedanken über die ungeahnten plötzlichen

Glücksmöglichkeiten, die sich ihm eröffnen, finden ihren Ausdruck in fünf Sprichwörtern:

„Es wird keinem an der Wiege gesungen, was künftig aus ihm wird, eine blinde Henne findet manchmal auch ein Korn, wer zuletzt lacht, lacht am besten, unverhofft kommt oft, der Mensch denkt und Gott lenkt, so meditiert ich, als ich am folgenden Tage wieder mit meiner Pfeife im Garten saß" (III, 17).

Auch an anderen Stellen mischen sich in seine Ueberlegungen Sprichwörter. Als er unerwartet die Einnehmerstelle erhalten hat und im glücklichen Besitz der ererbten Habseligkeiten in Schlafrock und Schlafmütze auf dem Bänkchen vor seinem Hause sitzt, heißt es:

„So saß ich denn da und dachte mir mancherlei hin und her, wie aller Anfang schwer ist, wie das vornehme Leben doch eigentlich recht bequem sei, und faßte heimlich den Entschluß, nunmehr alles Reisen zu lassen, auch Geld zu sparen wie die andern und es mit der Zeit gewiß zu etwas Großem in der Welt zu bringen" (III, 22).

Und S. 37:

„Mir aber ging mancherlei im Kopfe herum. Die Jungfer, die mir vorhin die Rose geschenkte hatte, war jung, schön und reich — ich konnte da mein Glück machen, eh' man die Hand umkehrte. Und Hammel und Schweine, Puter und fette Gänse mit Aepfeln gestopft — ja, es war mir nicht anders, als säh' ich den Portier auf mich zukommen: ‚Greif zu, Einnehmer, greif zu! jung gefreit hat niemand gereut, wer's Glück hat, führt die Braut heim, bleibe im Land und nähre dich tüchtig'. In sochen philosophischen Gedanken setzte ich mich auf dem Platze, der nun ganz einsam war, auf einen Stein nieder..." (III, 37).

Der Taugenichts steht diesmal vor einer schwerwiegenden Entscheidung. Es bietet sich ihm unversehens die verlockende Möglichkeit, eine hübsche Frau zu bekommen und reich und angesehen zu werden. Soll er ja oder nein sagen? Die landläufige Meinung hört er im Geist aus dem Munde des Portiers, der ihm zuredet anzunehmen und seine Anschauung mit dem Gewicht dreier Sprichworte erhärtet. Aber der Taugenichts achtet diesmal nicht auf ihre Meinung.

Die letzten Beispiele zeigen zugleich den Gebrauch anderer formelhafter Wendungen; „es zu etwas Großem in der Welt bringen", „sein Glück machen" sind feststehende Ausdrücke. Solche allgemein üblichen Formeln finden sich in großer Zahl. Der Vater sagt zum Taugenichts:

„Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot".

Da haben wir zwei feststehende Verbindungen von Sustantiv und Verb. Der Taugenichts antwortet in der gleichen Art, greift sogar eine der Wendungen wieder auf:

„‚Nun', sagte ich, ‚wenn ich ein Taugenichts bin, so ist's gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen'"

und fügt hinzu:

„Und eigentlich war mir das recht lieb, denn es war mir kurz vorher selber eingefallen, auf Reisen zu gehn" (III, 13).

Um einen Eindruck zu geben von der großen Anzahl solcher formelhaften Wortverbindungen, seien mehrere derartige Wendungen angeführt:

„Und so war ich denn wirklich Zolleinnehmer, ehe ich mich's versah" (III, 21).

Ebenso S. 35; 47; 69; 72.

„Besonders das fatale Rechnen wollte mir nun erst garnicht von der Hand" (III, 24).

„selbst dem Portier ist ganz wohl in seiner langen Haut" (III, 27).

„Die Leute unten waren außer sich vor Freude" (III, 29).

„Ich besann mich nicht lange, zog meine Geige aus der Tasche ... (III, 35).

„Ich hatte nun gut beteuern ..." (III, 38).

„Da war ich nun recht übel dran" (III, 38).

„Nun saß ich eben voller Gedanken und wußte nicht aus noch ein ..." (III, 47).

„sonst war die Lebensart gar nicht so übel ..." (III, 46).

„Die Vögel waren schon wach und zwitscherten auf den Bäumen um mich herum, als ob sie mich für'n Narren haben wollten" (III, 61).

„Die beiden Meister kenne ich wie meine eigene Tasche" (III, 64).

„Sie sah mich mit ihren großen funkelnden Augen so majestätisch an, daß ich mich vor Ehrfurcht garnicht zu lassen wußte" (III, 73).

„Du trittst dein Glück ordentlich mit Füßen" (III, 74).

„Der Bräutigam ist ein moralischer, schlanker, hoffnungsvoller Jüngling, der in Italien in einem alten Schlosse auf großem Fuß gelebt hat" (III, 82).

„Ich habe immer große Stücke auf ihn gehalten" (III, 91).

Die Beispiele zeigen zum Teil die in volkstümlichen Redewendungen so beliebte bildliche Ausdrucksweise, ohne daß allerdings beim Gebrauch die Bildhaftigkeit ins Bewußtsein tritt.

Häufig ist auch eine formelhafte bildliche Ausdruckweise, wo Worte und Vorstellungen aus ganz anderen Gebieten, z. B. aus den verschiedensten Berufen, übertragen werden.

„Er hatte mich einmal recht aufs Korn genommen" (III, 44).

„Die Bauern sind mir gerade die liebsten, die wissen am besten, wo einen der Schuh drückt" (III, 77).

„Dabei bemerkte er auch sehr gut, was auf dem Schiffe vorging, und erkannte bald die Vögel an ihren Federn" (III, 80).

Auch Vorstellungen aus dem Märchen und aus der Bibel in ihrer fertigen sprachlichen Formung finden sich:

„Das war nicht anders, als wenn man in Milch und Honig schwämme" (III, 50).

„Ich durfte nur sagen: ‚Tischchen deck' dich!' so standen auch schon herrliche Speisen Reis, Wein, Melonen und Parmesankäse da" (III, 52).

„Da wurde er aus einem Revier ins andere geschickt, von Pontius zu Pilatus und jeder wusch sich die Hände in Unschuld" (III, 147).

Das dritte Beispiel auf S. 86 zeigt noch eine besondere Art von Redewendungen. „Mir ging mancherlei im Kopf herum" heißt es da

im „Taugenichts". Dieser Ausdruck ist in der Umgangssprache recht häufig zu finden. Es handelt sich dabei wieder um eine bildliche Ausdrucksweise, und zwar um die Uebertragung eines seelischen Vorgangs in ein sinnlich vorstellbares Bild. Erklärlich wird dieses Stilmittel durch die Tatsache, daß Gemütszustände wie Freude, Angst, Trauer, Furcht und dergleichen meist körperliche Begleiterscheinungen auslösen. Die Begleiterscheinung wird dann als die Sache selbst genommen und in bildlicher Weise ausgesprochen. Natürlich wird hierbei die Bildhaftigkeit beim Sprechen nicht mehr empfunden. Diese Art, geistig-seelische Vorgänge körperlich auszudrücken, ist in der Umgangssprache vielfach üblich. Eichendorff bietet dafür ungemein viele Beispiele. Einige Lieblingswendungen seien angeführt. Am häufigsten sind die Fälle, wo der Gemütszustand aufs Herz übertragen wird:

„... daß sich mir noch das Herz umwenden will vor Wehmut, wenn mir eins von den Liedern bisweilen einfällt" (III, 18).

„ich faßte ein Herz ..." (III, 18; 90).

„Das Herz wollte mir zerspringen von dem Liede vor Scham und vor Schmerz" (III, 21; ähnlich 28, 34, 73, 90).

„Aber da war alles still und leer, wie wenn die Leute Sonntags in der Kirche sind und nur der Orgelklang durch die Bäume herüberkommt, daß es mir recht im Herzen wehe tat" (III, 32; 57).

„In der Mitte stand ein gedeckter Tisch mit Braten, Kuchen, Salat, Obst, Wein und Konfekt, daß einem recht das Herz im Leibe lachte" (III, 49; 26; 69; 90).

„... da fiel es mir auf einmal aufs Herz ..." (III, 29, 53, 60).

„Aber da gab es mir einen rechten Stich ins Herz" (III, 45).

„Ich weiß nicht — wie er so erzählte — ging es mir recht durchs Herz, daß so gelehrte Leute so ganz verlassen sein sollten auf der Welt" (III, 77).

„Nun war's mir doch nicht anders, als wenn mir ein Stein vom Herzen fiele" (III, 91).

„Indem blickte auch die schöne Frau auf einmal vom Wasser auf, und sah mich an, daß es mir durch Leib und Seele ging" (III, 20).

„Sie hatte mich gleich anfangs so ernsthaft und fast böse angeblickt, daß es mir durch Mark und Bein ging" (III, 24; 73).

"Die Augen gingen mir über, als ich das las, vor Entzücken und Schreck und unsäglicher Freude" (III, 54).

Dieses Stilmittel ist so beliebt, daß es sich in allen Werken auf fast jeder Seite finden läßt. Die hier angeführten zahlreichen Belege stammen nur aus dem „Taugenichts". — Hier sei auch noch einmal auf die volkstümliche Zwillingsformel hingewiesen, die schon bei Behandlung der Zwillingsformel auf S. 59 erwähnt wurde. Beispiele brauche ich wohl nicht mehr besonders anzuführen.

Dagegen muß eine besondere Art der Beseelung in diesem Zusammenhang genauer gekennzeichnet werden. Vermenschlichung findet sich bei Eichendorff in der naiven Art, die in Märchen und Volkslied üblich

ist, allerdings nicht häufig. Pongs bezeichnet als eigentliche Grundhaltung des Märchenerlebens „das unmittelbare Einssein von Mensch und Tier“[1]) und findet dieselbe Haltung auch als Grundlage des Volksliedfühlens[2]). Sprachlich drückt sich dieses Gefühl aus als „die selbstverständliche Allbeseeltheit der Natur und der Dinge“[3]). Daher das Sprechvermögen der Tiere in Märchen und Volkslied.

Die Einfältigkeit und Kindlichkeit, die Eichendorff dem Taugenichts als Haupteigenschaften mitgegeben hat, machen es durchaus glaubhaft, daß in ihm noch ein Rest jener ursprünglichen Fähigkeit vorhanden ist, die Sprache der Tiere zu verstehen. So sagt er, als der Vater ihn in die Welt schickt:

„Und eigentlich war mir das recht lieb, denn es war mir kurz vorher selber eingefallen, auf Reisen zu gehen, da ich die Goldammer, welche im Herbst und Winter immer betrübt an unserem Fenster sang: ‚Bauer, miet' mich, Bauer, miet' mich!' nun in der schönen Frühlingszeit wieder ganz stolz und lustig vom Baume rufen hörte: ‚Bauer, behalt deinen Dienst!'“ (III, 13).

und später, als er durch einen unheimlichen Wald auf das geheimnisvolle Schloß entführt wird, versteht er den Ruf der Käuzchen:

„Nur von vielen Wasserfällen, die man aber nicht sehen konnte, war ein unaufhörliches Rauschen tiefer im Walde, und die Käuzchen riefen aus der Ferne immerfort: „Komm mit, komm mit!“ (III, 47).

In den „Glücksrittern“ heißt es zu Anfang:

„Und die Schwalben kreuzten jauchzend über den Weg: ‚Kiwitt, kiwitt, was hat dein Rock für einen schönen Schnitt'“ (III, 198).

Typisch volkstümlich ist dabei, daß die Rede der Tiere inhaltlich vom Menschen und seiner Gefühlswelt aus bestimmt ist. Es wird nicht der Versuch gemacht, sich in das Tier hineinzuversetzen und von seiner Gefühlswelt her zu denken. Der Taugenichts betrachtet die Goldammer als ein Wesen, das die Welt genau so erlebt wie er.

Neben dieser Vermenschlichung findet sich noch eine andere Art, mit vorwiegend komischer Wirkung, die deshalb in dem Abschnitt über Komik mitbehandelt werden soll.

Von großer Bedeutung für den Grad der Volkstümlichkeit eines Stils sind neben dem Gebrauch der verschiedenartigen fertig geformten Redewendungen auch die selbständig gebildeten Vergleiche. Im allgemeinen läßt sich beobachten, daß die Gebiete, aus denen die Bilder stammen, bezeichnend sind für die geistige Welt des Sprechenden. Sie zeigen meist die Richtung, in der sich seine Vorstellungen bewegen und

---

1) Das Bild in der Dichtung, S. 203.
2) a. a. O., S. 20 f.
3) a. a. O., S. 203.

geben unter Umständen Aufschluß über den Grad seiner Bildung. Menschen, deren Denken in einfachen Bahnen verläuft, werden auch einfache Vergleiche aus der nächsten Umwelt wählen. Sie werden Dinge als Vergleichsgegenstände heranziehen, die sie jederzeit vor und um sich haben, mit und in denen sie leben und die infolgedessen keine großen Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des Hörenden stellen.

Für einen Naturburschen wie den Taugenichts, der mit offenen Sinnen durch Feld und Wald wandert, ist deshalb nichts natürlicher als der Vergleich aus der Natur, vor allem aus der Tier- und Pflanzenwelt. So verdeutlicht er seinen Gemütszustand, als er sich unversehens aus dem freien Wanderleben in eine nüchterne Arbeitswelt versetzt sieht:

„mir war wie einem Vogel, dem die Flügel begossen worden sind" (III, 16).

Oder seine Einsamkeit und Verlassenheit an einem Sonntagnachmittag:

„ich aber saß wie eine Rohrdommel im Schilf eines einsamen Weihers im Garten und schaukelte mich auf dem Kahne, der dort angebunden war" (III, 19).

Oder die eigenartige Mischung seiner Gefühle, als er heimlich das Schloß verläßt, um nach Italien zu wandern:

„mir war gar seltsam zumute, so traurig und doch auch wieder so überaus fröhlich, wie ein Vogel, der aus seinem Käfig ausreißt" (III, 31).

Zur Verdeutlichung von Bewegungen zieht er gern den Tiervergleich heran:

„damit setzte sie mir fix eine Flasche Wein aufs Fenster und war sogleich wieder zwischen den Blumen und Hecken verschwunden wie eine Eidechse" (III, 17).

„Das Mädchen war bei dem ersten Geräusch wie ein Reh davongesprungen und im Dunkel verschwunden" (III, 36).

„wie ich noch eben so esse und meditiere, wuscht ein Männlein, das bis jetzt in einer dunklen Ecke der Stube bei einem Glase Wein gesessen hatte, auf einmal aus seinem Winkel wie eine Spinne auf mich los" (III, 43/44).

Die Kammerjungfer sagt zum Taugenichts:

„Sei kein Narr, du springst ja wie ein Ziegenbock" (III, 69).

„Das Schiff stieß ans Ufer, wie sprangen schnell ans Land und verteilten uns nach allen Seiten im Grünen, wie Vögel, wenn das Gebauer plötzlich aufgemacht wird" (III, 84).

Ebenso häufig sind die Vergleiche, die dem täglichen Menschenleben entnommen sind und daher von jedem ohne weiteres verstanden werden. — Als der Taugenichts von den vermeintlichen Räubern auf dem Baum entdeckt wird, heißt es:

„... und ließ mich rasch wieder auf den Boden herab, denn ich schämte mich auch, länger wie eine zerbrochene Gabel da über dem Aste zu hängen" (III, 38).

„Endlich flogen hin und wieder schon lange rötliche Scheine über den Himmel, ganz leise, wie wenn man über einen Spiegel haucht" (III, 39).

„und die Morgenstrahlen schimmerten mir durch die geschlossenen Augen, daß mir's innerlich so dunkelhell war, wie wenn die Sonne durch rotseidene Gardinen scheint" (III, 41).

„auch einen ganz neuen Hut bekam ich, der funkelte in der Sonne, als wäre er mit frischer Butter überschmiert" (III, 42).

„Er strengte sich nur an, recht zierlich und neumodisch zu tanzen und füsselte so emsig und künstlich, daß ihm der Schweiß vom Gesichte herunterfloß und die langen Rockschöße wie ein Rad um uns herumflogen" (III, 55).

Bezeichnend ist auch der Ausruf des Taugenichts, als er die heimatliche Mühle verläßt, um in die Welt zu wandern:

„Mir war es wie ein ewiger Sonntag im Gemüte" (III, 13 f.).

Dieser Vergleich entstammt der Gefühlswelt eines handarbeitenden Menschen, für den zwischen dem Arbeitsalltag und dem freien Sonntag ein großer Unterschied besteht. Volkstümlich ist auch, daß er seinen Gemütszustand auf so handgreifliche Weise verdeutlicht.

Außerdem findet sich noch eine Anzahl Vergleiche, bei denen die Vergleichsgegenstände aus dem religiösen Leben, dem Märchen und dem Volksglauben stammen, also Gebieten, die keinen bestimmten Bildungsgrad voraussetzen, sondern deren Vorstellungen jedem Menschen geläufig sind, weshalb ich sie zu den volkstümlichen Vergleichen hinzurechne.

„Die Blumen, die Springbrunnen, die Rosenbüsche und der ganze Garten funkelten in der Sonne wie lauter Gold und Edelstein. Und in den hohen Buchenhallen, da war es noch so still, kühl und andächtig wie in einer Kirche" (III, 17).

„Die Donau schlängelte sich prächtig wie von lauter Gold und Feuer in die weite Ferne" (III, 22/23).

„Ich lebte auf dem einsamen Schlosse wie ein verwunschener Prinz" (III, 53).

„Sie sah den buckligen Signor ... auf einem Schimmel im Mondschein quer übers Feld galoppieren, daß er immer ellenhoch überm Sattel in die Höhe flog und die Magd sich bekreuzte, weil es aussah wie ein Gespenst, das auf einem dreibeinigen Pferde reitet" (III, 46).

„und der schmale Jüngling ging mit seinem langen Kaputrock in weiten Kreisen um mich herum und murmelte dabei wie ein Zauberer aus seinem Buche" (III, 53).

Neben den volkstümlichen Spracheigenheiten, wie sie sich besonders in Sprichwort, Vergleich und den mannigfachen Redensarten beobachten ließen, zeigen sich Spracherscheinungen, die insofern als volkstümlich gelten können, als sie der allgemeinen Umgangssprache zuzurechnen sind.

Eine Eigentümlichkeit der täglichen Umgangssprache ist es, daß sie mit vielen kleinen, unbedeutenden und unbestimmten Adverbien durch-

setzt ist, die durch ihren allzuhäufigen Gebrauch so ausgelaugt geworden sind, daß sie eigentlich gar nichts mehr besagen. Ich meine Adverbien wie: recht, also, schon, nun, ganz, so, da, eben, gar usw. Man lese daraufhin einmal die erste Seite des „Taugenichts" durch. In den 30 Druckzeilen findet sich 6 mal „recht"; 5 mal „so"; 4 mal „da" (jedesmal in einer anderen Bedeutung); 3 mal „schon" (2 mal in Verbindung mit wieder); je 1 mal „also", „eben", „ganz". Diese Füllwörter verwendet Eichendorff besonders häufig in der direkten Rede. Sie wirkt dadurch so außerordentlich echt und lebendig. Der Umgangssprache entnommen ist auch der Gebrauch von „ordentlich" im Sinne eines Adverbs.

„Ich weiß nicht, mich packte da ein närrischer Zorn, daß ich o r d e n t l i c h am ganzen Leibe zitterte" (III, 23).

„mir verwirrten sich o r d e n t l i c h die Gedanken, als läge ich in einem Traum und könnte garnicht aufwachen" (III, 39).

„Halt! rief auf einmal der eine von den Reitern, daß ich o r d e n t l i c h zusammenfuhr" (III, 39).

„Die Alte machte endlich oben eine Tür auf, da wurde ich anfangs o r d e n t l i c h verblüfft" (III, 49).

Ebenso entspricht der einfachen Erzählungsweise die Einführung eines Geschehnisses durch „auf einmal". Es sind aber keineswegs nur die bedeutenden Ereignisse, auf die der Leser durch einen besonderen Hinweis nachdrücklich aufmerksam gemacht werden soll, im Gegenteil ist der Gebrauch recht willkürlich, gerade wie in der mündlichen Rede auch. Die Beispiele sind so zahlreich, daß die angeführten keineswegs ein richtiges Bild vermitteln können. Ich bringe nur einige Fälle, wo sich mehrere Beispiele auf einer Seite finden.

S. 19: „A u f e i n m a l kommt ein heller lichter Haufen von jungen Herren und Damen vom Schlosse über die Wiese auf mich los..."

„Wie ich noch so auf sie hinsehe, fällt's a u f e i n m a l der andern lustigen Dicken von meinen zwei Damen ein, ich sollte ihr während der Fahrt eins singen".

S. 39: „Da wurde mir a u f e i n m a l ganz klar im Herzen bei dem Morgengruße, und alle Furcht war vorüber..."

„'Halt!' rief a u f e i n m a l der eine von den Reitern, daß ich ordentlich zusammenfuhr. Wie ich mich umsehe, sind sie beide abgestiegen und haben ihre Pferde an einen Baum angebunden. Der eine kommt aber rasch auf mich los, sieht mir ganz starr ins Gesicht und fängt a u f e i n m a l ganz unmäßig an zu lachen".

Gleichbedeutend mit „auf einmal", aber nicht so häufig, wird „plötzlich" gebraucht. Beide Ausdrücke kommen keineswegs nur im „Taugenichts" vor, sondern finden sich in großer Zahl in allen Erzählungen Eichendorffs.

Umgangssprache als gesprochene Sprache neigt zu Nachlässigkeiten und Ungenauigkeiten, beruhend auf der Bequemlichkeit und Denkfaul-

heit der Menschen. Bequemlichkeit ist der Grund für die meisten Wortverkürzungen. Bei der sogenannten Elision besteht allerdings die Möglichkeit, daß Gründe des Wohlklangs mitbestimmend sind für den Ausfall des Vokals, denn sie sind im allgemeinen angewandt zur Vermeidung des Hiatus. Sie findet sich als Wegfall des Endungs-„e" beim Verb, vor allem bei Inversion, sowohl im Indikativ (seh' ich; glaub' ich; denk' ich; sagt' ich; konnt' ich; sie hatt' es; mich ärgert' es; wie sollt' er; da schickt' er; ich faßt' ein Herz) als auch im Konjunktiv (spring' er; fahr' er; sing' er; säh' ich; wüßt' ich; müßt' ich; könnt' ich; als wär' er; als müßt' ihr Liebster). — Daneben findet sich aber auch noch ein Ausfall von Vokalen, wo kein Hiatus vorhanden ist, lautliche Gründe also nicht die Ursache sein können. Sie muß vielmehr im Wesen der Umgangssprache als gesprochene Sprache gesucht werden. Besonders häufig ist der Wegfall des „e" beim unpersönlichen Fürwort „es" nach Verb und Pronom (man sah's; so ist's gut; da wollt's mir vorkommen; wer's Glück hat; ließ mir's wohlschmecken; da hat ich's nun; da er's sah). Häufig ist auch der Wegfall des Schluß-„e" der Präposition „ehe", ohne daß dadurch eine Möglichkeit geschaffen wäre, den Hiatus zu vermeiden, wenn er vorhanden ist:

„Eh' sich noch der Gärtner und die anderen Arbeiter rührten" (III, 17).

„Eh' er daran dachte" (III, 33).

„Eh' ich's mir versah" (III, 35).

„Eh' man die Hand umkehrte" (III, 37).

Auch Wegfall des Schluß-„e" bei anderen Worten kommt vor:

„Da hatte ich weder Ruh' noch Rast" (III, 24).

„Da reckten alle die Köpfe in die Höh'" (III, 68).

„Sind wir nicht verfluchte Hunde und lecken die Schuh', wenn sie uns stoßen?" (III, 143).

Ja, auch Auslassung mehrerer Buchstaben findet statt:

„... als ob sie mich für'n Narren haben wollten" (III, 61).

Bei der Zusammenziehung von Präposition und Artikel wird der Wegfall von Lauten nicht mehr durch den Apostroph kenntlich gemacht, z. B. durchs, aufs, ins, ans, unterm, überm usw. Die Wortverbindung ist bereits so eng geworden, daß kaum empfunden wird, daß es ursprünglich zwei Worte sind. Die Wirkung der Wortverkürzung läßt sich aber nicht am einzelnen Beispiel, sondern immer erst an mehreren Sätzen beobachten. Deshalb möchte ich einige Beispiele anführen:

„So saß ich ein paar Minuten ganz still, ohne mich zu rühren, aber ich weiß nicht, zuletzt konnt' ich's gar nicht recht aushalten, bald juckte mich's da, bald juckte mich's dort. Auch hing mir gerade gegenüber ein zerbrochener halber Spiegel, da mußt' ich immerfort hineinsehen, und machte, wenn er eben malte, aus Langerweile allerlei Gesichter und Grimmassen" (III, 63).

„‚Nein', entgegnete Gabriele, ‚ich möcht' mich gern einmal bei Nacht ver-

irren recht im tiefsten Wald, die Nacht ist wie im Traum so weit und still, als könnt' man über die Berge reden mit allen, die man lieb hat in der Ferne. Hör' nur, wie der Fluß unten rauscht und die Wälder, als wollten sie auch mit uns sprechen und könnten nur nicht recht! — Da fällt mir immer ein Märchen ein dabei, ich weiß nicht, hab' ich's gehört, oder hat mir's geträumt" (III, 135).

„Und grüß' dich Gott, rief da die Prinzessin, grüß' dich Gott in die weite weite Fern', es ist ja keine Nacht so still und tief als meine Lieb'!" (III, 137).

Die Sprache wirkt durch die zahlreichen Elisionen zwanglos und gemütlich, wie gesprochene Alltagsrede eines einfachen Menschen, der die Strenge bewußter Formung nicht kennt.

Ebenso entstammt die Verkürzung von „etwas" zu „was" der gesprochenen Umgangssprache.

„da könnt' ich es mit der Zeit noch einmal zu was Rechtem bringen" (III, 16).

„Da schickt Euch die vielschöne gnädige Frau was, das sollt Ihr auf ihre Gesundheit trinken" (III, 17).

„... So daß ich mich ordentlich selber besinnen mußte, ob ich was Dummes gesagt hätte" (III, 25).

„Einer von ihnen, der sich schon für was Rechtes hielt ..." (III, 35).

„aber sie ging sehr langsam und sah sich zuweilen um, als ob sie was vergessen hätte" (III, 36).

Mehr eine Art Denkfaulheit ist es, wenn einer genauen Erklärung ausgewichen wird und das, was gesagt werden soll, mit einem viel zusammengreifenden Ausdruck bedacht wird. Der Taugenichts läßt sich oft nicht gern auf genaue Erklärungen ein und faßt, was er sagen will, mit dem Ausdruck „das alles" zusammen, wie es in volkstümlicher Umgangssprache üblich ist.

„Der Schlafrock stand mir schön zu Gesicht, und überhaupt das alles behagte mir sehr gut" (III, 22).

„Ueberhaupt weiß ich eigentlich gar nicht, wie das alles so gekommen war, ich sagte nur immerfort zu allem ja" (III, 16).

„mir war auf einmal der ganze Kerl mit seinem langweiligen Mantel, die ewigen Füße, sein Tabaksschnupfen, die große Nase und alles abscheulich" (III, 23).

Noch auf eine Erscheinung der Umgangssprache als gesprochener Sprache sei hingewiesen: die Interjektion, die im Dialog bei temperamentvollen Personen sich eigentlich stets beobachten läßt. Die vielen Dialoge im „Taugenichts" mit ihren zahlreichen Ausbrüchen des Erstaunens, der Freude, des Zorns, der Empörung weisen denn auch häufig Interjektionen als Einleitung des Satzes auf: ach, na, nein, ja, oho, aha, ei, wahrhaftig, pfui, ach Gott, Gott sei Dank, um Gottes willen usw. Einige Beispiele:

„A c h, könnt' ich nur für Euch ins Feuer springen" (III, 24).

„P f u i, der garstige Schlafrock" (ruft die Kammerjungfer — III, 26).

„W a s, er will mich hier ausschimpfen?" (fährt der Taugenichts den Bauern

an und hält ihm eine lange Rede, aber dieser antwortet nur) „Was will er denn? he! he!“ (III, 33).

„Er aber sagte: ‚wahrhaftig, das ist der Gärtner, wollt' sagen Einnehmer vom Schloß!‘“ (III, 40).

„Nun zum Teufel, sagte ich, habt ihr mich denn nicht selbst hierher bestellt?“ (III, 74).

„Ach Gott freilich“ rief ich aus und schlug mit der Hand vor die Stirn“ (III, 90).

Aber nicht nur in der Wechselrede finden sich solche Interjektionen. Die lebhafte Art des Taugenichts bringt es mit sich, daß seine Gefühle und Empfindungen in der Form von Ausrufen uns bekannt werden, die er nicht an irgendjemand richtet, sondern die nur Ausdruck seines Ueberschwangs bei heftigen Gemütsbewegungen sind. — Als ihn beim Ausblick von seinem Baum die Reiselust packt und zugleich die Erinnerung an seine vermeintlich unglückliche Liebe ihn befällt, ruft er aus:

„Nein, fort muß ich von hier, und immerfort, soweit als der Himmel blau ist“ (III, 50).

In Erinnerung an den Lobpreis Italiens durch den Portier, heißt es:

„Nein, nach Italien, nach Italien!“ rief ich voller Vergnügen aus, und rannte, ohne an die verschiedenen Wege zu denken, auf der Straße fort, die mir eben vor die Füße kam“ (III, 32).

Oder als er auf das geheimnisvolle Schloß gebracht wird:

„Nun Gott befohlen“ rief ich aus und war innerlich ganz munter geworden vor Erwartung, wohin sie mich da am Ende noch bringen würden“ (III, 48).

Nicht immer kommt solche Gemütsbewegung im lauten Ausruf zum Ausdruck, in der Mehrzahl der Fälle bleibt es bei einem Aussprechen in Gedanken, ohne daß dadurch in der Form eine Aenderung bedingt wäre:

„Ja, dachte ich bei mir, wer es so gut hätte, wie so ein Faulenzer!“ (III, 34).

„Aha, dachte ich, heute ist einmal das Wecken und Auslachen an mir“ (III, 45).

„Oho, dachte ich, da haben sie dich eingesperrt, damit sie's kommode haben, wenn ich erst fest eingeschlafen bin“ (III, 57).

„Mein Gott, denk ich, da ist mir doch der tolle Student mit dem langen Ueberrocke heimlich nachgesprungen“ (III, 60).

Es finden sich auch zahlreiche Ausrufe, die nicht als solche sogleich erkennbar sind (es fehlt der Zusatz rief' ich oder dacht' ich):

„So war ich denn, Gott sei Dank, im Brote“ (III, 16).

„Ja, das war einmal eine gute schöne Nacht“ (III, 17).

„Ach, ich war so glücklich“ (III, 26).

„Nun ade, Mühle, Schloß und Portier“ (III, 42).

Gefühlsausbrüche, die sich in Ausrufen kundtun, haben neben der einleitenden Interjektion häufig Wortwiederholung, wie sie der lebendige Sprachgebrauch auch hat:

„Nein, nach Italien, nach Italien, rief ich voller Vergnügen" (III, 32).

„Das ist alles einerlei, rief ich endlich und sprang auf, nun ist's ja klar, sie liebt mich ja, sie liebt mich" (III, 55).

„Sie ist's, sie ist's, rief ich endlich, erwischte meinen Hut und rannte rasch zur Tür hinaus" (III, 64).

„Ach Gott, ja doch, ja! Konfusion, nichts als Konfusion, rief der Geistliche" (III, 82).

Volkstümlicher Stil prägt sich selbstverständlich auch im Satzbau aus. Oberster Grundsatz der volkstümlichen Sprache wird stets gute und schnelle Verständlichkeit sein. Kunstvoll geschachtelte Perioden, bei denen die einzelnen Bestandteile durch Nebensätze auseinandergerissen sind, bereiten dem Verständnis selbstverständlich größere Schwierigkeiten als einfach zusammengesetzte Sätze. Dazu kommt, daß die Aufnahmefähigkeit beim Hören naturgemäß geringer ist als beim Lesen. In den einfachen und leichtverständlichen Satzkonstruktionen fällt auf die Vermeidung der Konjunktion; denn sie fordert Gedankenarbeit, genauestes Abwägen der Beziehungen zwischen den einzelnn Sätzen und Satzteilen. Dieser lästigen Notwendigkeit entgeht die lose koordinierende Aneinanderreihung, meist durch „und", oder die unverbundene Nebeneinanderstellung der Sätze. Alle volkstümliche Sprache liebt Parataxe. Auf Eichendorffs Vorliebe für asyndetisch nebeneinandergesetzte Hauptsätze habe ich bereits hingewiesen (vgl. S. 64 f.). Im ruhigen gemächlichen Erzählton ungezwungener Umgangssprache ist vielleicht noch beliebter die koordinierende „und"-Verbindung. Alle Gedanken werden als gleich wichtig behandelt und nebeneinander geordnet. Drei Beispiele aus der Erzählweise des „Taugenichts" seien angeführt:

„Oder ich legte mich an schwülen Nachmittagen auf den Rücken hin, wenn alles so still war, daß man nur die Bienen sumsen hörte, und sah zu, wie über mir die Wolken nach meinem Dorf flogen und die Gräser und Blumen sich hin und her bewegten, und gedachte an die Dame, und da geschah es denn oft, daß die schöne Frau mit der Gitarre oder einem Buche durch den Garten zog, so still, groß und freundlich wie ein Engelsbild, so daß ich nicht recht wußte, ob ich träumte oder wachte" (III, 16).

(Auch dieser Satz ist wieder ein Beispiel für die Lockerheit des Satzbaus, wo Nebensätze nachklappen; vgl. S. 66.)

„Und wenn denn manchmal noch vor Tagesanbruch eine Extrapost vorbeikam, und ich trat halb verschlafen in die kühle Luft hinaus, und ein niedliches Gesichtchen, von dem man in der Dämmerung nur die funkelnden Augen sah, bog sich neugierig zum Wagen hervor und bot mir freundlich einen guten Morgen, in den Dörfern aber rings umher krähten die Hähne so frisch über die leise wogenden

Kornfelder herüber, und zwischen den Morgenstreifen hoch am Himmel schweiften schon einzelne zu früh erwachte Lerchen, und der Postillon nahm dann sein Posthorn und fuhr weiter und blies — da stand ich lange und sah dem Wagen nach, und es war mir nicht anders, als müßte ich nur sogleich mit fort, weit, weit, in die Welt" (III, 24/25).

„Sie lächelte still und sah mich recht vergnügt und freundlich an, und von fern schallte immerfort die Musik herüber, und Leuchtkugeln flogen vom Schloß durch die stille Nacht über die Gärten, und die Donau rauschte dazwischen herauf — und es war alles, alles gut!" (III, 91).

Ebenfalls aus der gesprochenen Sprache ist die Parenthese übernommen. Im mündlichen Sprachgebrauch trägt der Redende seine Gedanken nicht in einem vorher zurechtgelegten, wohlgeordneten Nacheinander vor, sondern während des Sprechens fällt ihm oft noch etwas ein, was zum besseren Verständnis dessen, was er sagen will, notwendig ist. Dann wird der angefangene Satz durch einen eingeschobenen Satz unterbrochen, in dem das zu Sagende nachgeholt wird:

„Abends, es war gerade an einem Sonnabend, und ich stand eben in der Vorfreude kommenden Sonntags mit der Geige im Gartenhause am Fenster, da kommt auf einmal die Kammerjungfer durch die Dämmerung dahergestrichen" (III, 17).

„Aber das eine Mal, sie stand gerade wieder am Fenster, und alles war still ringsumher, fliegt mir eine fatale Fliege in die Nase" (III, 18).

„Viele von den jungen Herren hatten mich, ich bemerkte es wohl, während ich sang, mit listigen Mienen verspottet" (III, 20).

„Den ganzen Tag (zu tun hatte ich weiter nichts) saß ich daher auf dem Bänkchen vor dem Hause" (III, 22).

„Der Maler, wie er mich so unverhofft daherkommen sah, nahm schnell Reißaus und schrie entsetzlich" (III, 73).

Im ersten der angeführten Beispiele wird der unterbrochene Satz mit „da" wieder aufgenommen, eine Eigentümlichkeit, die mündlicher Sprachgebrauch zum besseren Verständnis auch sonst häufig verwendet, besonders wenn längere Sätze voraufgehen und die Gefahr der Unverständlichkeit besteht.

Die Partikel bedeutet einen Einschnitt, einen Hinweis darauf, daß das bisher Gesagte abgeschlossen ist und etwas Neues beginnt. Sie gliedert gleichsam den Satz:

„Mir aber standen die Tränen in den Augen schon, wie ich noch sang, das Herz wollte mir zerspringen von dem Liede vor Scham und vor Schmerz, es fiel mir jetzt auf einmal alles recht ein, wie sie so schön ist und ich so arm bin und verspottet und verlassen von der Welt — und als sie alle hinter den Büschen verschwunden waren, da konnte ich mich nicht länger halten, ich warfe mich in das Gras hin und weinte bitterlich" (III, 21).

„Als sie aber bald darauf wieder von dem Balkon verschwand, unten eine Fackel nach der andern verlöschte, und die Notenpulte weggeräumt wurden, und nun der Garten ringsumher auch wieder finster wurde und rauschte wie vorher — da merkt' ich erst alles — da fiel es mir auf einmal aufs Herz, daß mich wohl eigentlich nur die Tante mit den Blumen bestellt hatte, ..." (III, 29).

Wichtige Wesenszüge einer volkstümlichen Ausdrucksweise lassen sich also bei Eichendorff in großer Zahl finden. Sie geben seinem Stil den Charakter der Natürlichkeit und Frische, der den Taugenichts so entzückend macht, sie sind ein gesundes Gegengewicht gegen die Gefahr der Verschwommenheit und eines mystischen Halbdunkels. Sie machen seinen Stil so lebendig und echt. Seine Volkstümlichkeit ist keine Volkstümelei, die leicht ins Rührselige abgleitet wie bei Tieck; denn sie ist nicht angelernt, nicht von verstandesmäßigen Ueberlegungen diktiert, sondern eigentlich angeboren, natürlicher Ausdruck seines Wesens, nicht gewollt, sondern gekonnt.

5. Kapitel:

Komik, Humor und Verwandtes.

Ein wesenhafter Zug romantischer Geistigkeit ist die Ironie. Sie beruht auf der Spaltung des Ichs in ein betrachtendes Subjekt und ein betrachtetes Objekt. Die Romantiker erleben nicht nur die Welt, sondern sie schauen sich selbst zu, während sie die Welt erleben; sie empfinden sich selbst als Empfindende, als Denkende, als Handelnde. Sie fordern vom Menschen die Fähigkeit freier Erhebung über sich selbst, dementsprechend vom Künstler, sich über sein Werk zu erheben, es nicht ganz ernst zu nehmen und daher belächeln zu können.

Auch im „Taugenichts" zeigt sich romantische Ironie. Eichendorff bekennt sich zu seinem Helden als einem Menschen, der den Zwang des Alltags abzuschütteln vermag, der Sinn für Werte hat, die jenseits des reinen Nützlichkeitsstandpunktes liegen, und belächelt ihn doch zugleich. Doch es ist ein gütiges und sehr humorvolles Lächeln, keine bittere Satire, da er im Taugenichts nicht nur das zu Verspottende sieht. Infolge der Technik der Icherzählung spiegelt die Novelle die Welt vom Blickwinkel eines Müllerburschen. Ich wies schon darauf hin, daß dies nur mit Einschränkung gilt (vgl. S. 84). Diese Einschränkung macht sich eben hier geltend in der ironisch-humorvollen Haltung, mit der Eichendorff hinter dem Taugenichts sichtbar wird. Die Erhebung des Dichters über sein Werk und dessen Belächlung zeigt sich schon im Namen „Taugenichts". Der Müllerbursche, der Nachfahr romantischer Helden, der als solcher ein gut Teil der Ideale des Dichters verkörpert, ist zugleich ein Taugenichts, ein Nichtstuer auch in Eichendorffs Augen, nicht nur in denen der Philister wie sein Vater und der Portier.

Besonders zeigt sich die humorvolle Haltung Eichendorffs darin, daß er den Taugenichts mit einer zu großen Naivität ausstattet, durch die er dem Leser ein Lächeln abnötigt. Z. B. wenn der Taugenichts in der Nähe von Wien einen Bauern über den Weg nach Italien befragt und, als der Bauer sich etwas bedenkt, näher erläutert: „nach Italien, wo die Pomeranzen wachsen" (III, 31). Wenn er beim Anblick eines Schalmei blasenden Hirten denkt:

„Wer es so gut hätte, wie so ein Faulenzer! Unser einer muß sich in der Fremde herumschlagen und immer attent sein" (III, 34),

obwohl er selber als Einnehmer ein wahres Faulenzerdasein geführt hat. Wenn er, über einem Ast baumelnd, die Frage der Reiter: „Wer ist da?" mit einem kräftigen „Niemand!" beantwortet (III, 38). Wenn er von seiner italienischen Reise, die in so großer Hast und Eile vor sich geht, daß er auf den Poststationen nicht einmal in Ruhe essen und trinken kann, sagt:

„Sonst war die Lebensart gar nicht so übel. Ich legte mich, wie auf einem Kanapee, bald in die eine, bald in die andere Ecke des Wagens und lernte Menschen und Länder kennen" (III, 46/47).

Wenn er das überdenken von Sprichwörtern meditieren und philosophieren nennt (III, 17 u. 37) usw.

Die ironisch-humorvolle Haltung wird besonders sichtbar an der Behandlung des Motivs von der vermeintlichen Gräfin, die sich als einfaches Mädchen entpuppt. In „Viel Lärmen um nichts" ist das Motiv rein satirisch behandelt. Herr Publikum wirbt um die Gräfin Aurora, hinterher stellt sich heraus, daß er nur ihre Jungfer geheiratet hat, während die wirkliche Gräfin, die, als Jägerbursche Florentin verkleidet, dem ganzen lächelnd zugeschaut hat, selbst Willibald, dem romantischen poetischen Mann, angehört. Im Taugenichts ist dem Motiv der satirische Stachel genommen, indem der Taugenichts, der die Portiersnichte bekommt, ja selbst der romantische Held ist; aber die Ironie, die der Verwechslung anhaftet, bleibt.

Reinsten Humor beweist Eichendorff in der Behandlung der Philister, der Alltagsköpfe mit dem bürgerlichen Nützlichkeitsstandpunkt, als deren Vertreter hier der Portier gilt. Auch er wird mit einem gütigen, weisen Lächeln behandelt. Das tut Eichendorff sonst nicht. In seinen anderen Werken behandelt er die Philister entweder sehr kühl oder mit viel Spott, wie er auch sonst die romantischen Naturen nicht ironisiert wie hier den Taugenichts (außer in den „Glücksrittern"). Philister und romantische Naturen stehen sich dann immer schroff gegenüber ohne gegenseitiges Verständnis. Der Portier und der Taugenichts sind aber „intime Freunde" (III, 22). Im „Taugenichts" betrachtet Eichendorff beide Welten von einem höheren Standpunkt. Und wie aus größerer Entfernung die Höhenunterschiede geringer werden, so auch hier die Gegensätze zwischen dem Taugenichts, den er ironisiert, und dem Portier, den er in versöhnlichem Humor gelten läßt.

Romantische Ironie als die Haltung, die die Dinge nicht ganz ernst nimmt und in heiterem Spiel darüber schwebt, geht leicht über in Stimmungsbrechung. Das ist bei Eichendorff selten der Fall. Er selbst biegt eine rein poetisch-lyrische Stimmung nie ab. Das geschieht nur in solchen Fällen, wo die Stimmungsbrechung vorbereitet ist und zur Charakterisierung dient.

In „Dichter und ihre Gesellen“ redet Kordelchen Dryander ein, die Fürstin erwarte ihn im Park. Er stürzt auf sie zu und macht ihr eine Liebeserklärung. Plötzlich fällt ein Mondstrahl auf ihr Gesicht.

„Da kam sie Dryander schon eigentlich etwas alt vor, sie gefiel ihm auf einmal gar nicht, und seine Gedanken schlugen ihm unwillkürlich um, wie Milch beim Wetterleuchten.“

Er verfällt nun ins Gegenteil, redet poetisch von Tugend und Sünde und der verführerischen Nacht.

„Die Fürstin überlief es heimlich eiskalt dabei. Aber sie bezwang sich und unterbrach ihn lachend: ‚der Duft der Nachtblume ist Ihnen zu Kopf gestiegen, gehen Sie nach Hause und nehmen Sie ein Fußbad‘. Dann wandte sie sich stolz nach dem Schlosse“.

Jetzt ist Dryander verwirrt. Er will ihr nach, verläuft sich aber und kommt an die letzte Hütte des Dorfes, wo er ein schönes Mädchen mit zwei Kindern, „alle von einem weiten Schleier umgeben, durch den die Sterne flimmerten“, sitzen sieht. Er hält das Mädchen für die heilige Jungfrau und redet sie tiefernst als solche an. Er will sie und die Kinder auf einen Esel setzen und mit ihnen ins Himmelreich ziehen. Plötzlich unterbricht er seine feierliche Rede mit dem Ausruf: „Was sind das für Bälge?“ indem er das Kind abwehrt, „das mit seinen schmutzigen Händen zu ihm wollte“ (IV, 98/99). Eine dreimalige Stimmungsbrechung, die sich sprachlich darin äußert, daß von hohen poetischen Worten und Vorstellungen plötzlich zu platten und alltäglichen übergegangen wird: von Liebesworten zu saurer Milch; vom Duft der Nachtblume zu einem Fußbad; von biblischen Ausdrücken zu dem Schimpfwort „Bälge“. — Der dauernde Stimmungsumschlag charakterisiert sehr gut die zerrissene Natur Dryanders.

Die stärkste Stimmungsbrechung findet sich im „Taugenichts“. Leonhard beendet seine Rede über die Liebe, die

„eigentlich ein Poetenmantel ist, den jeder Phantast einmal in der kalten Welt umnimmt, um nach Arkadien auszuwandern“

mit dem stark stimmungsbrechenden Satz:

„liebt euch wie die Kaninchen und seid glücklich“ (III, 86/87).

Ich erwähnte schon, daß Eichendorff durchaus die Fähigkeit hat, scharf zu beobachten und das Gesehene genau wiederzugeben (vgl. S. 15 f.). Besonders für die Schwächen der Menschen, für den Punkt, wo sie lächerlich wirken, hat er einen Blick. Diesen stellt er heraus entweder in der bitteren Form der Satire oder in der mehr versöhnlichen der Komik und des Humors. Seine Neigung zur Satire beschränkt sich nicht nur auf die rein satirisch gedachten Dramen und Erzählungen wie „Meierbeths Glück und Ende“; „Auch ich war in Arkadien“; „Libertas und ihre Freier“ usw., sondern wirkt sich auch in den anderen Erzählungen aus. Ich erinnere nur an die ästhetische Teegesellschaft in „Ah-

nung und Gegenwart", wo er den Heidelberger Kreis seines ehemaligen Freundes Loeben verspottet (II, 124 ff.), Leontins Spott auf die Schäferpoesie (II, 39), auf Lafontaine und die Sentimentalen (II, 64), und ähnlich Fortunats über Tiedge, Lafontaine, Kotzebue (IV, 94) (zugleich eine Parodie auf Lottes Ausruf „Klopstock" im Werther).

Mehr oder weniger komische Gestalten hat Eichendorff vielfach erfunden. Es macht ihm dabei Freude, lediglich durch ihr Aussehen schon komisch wirkende Gestalten genau zu beschreiben. Wenn er bei den anderen Personen immer nur die typischen Merkmale kennt: jung, schön, hoch, schlank, zierlich usw., so beschreibt er bei den komischen das Besondere, das Lächerliche auf eine bisweilen recht realistische Weise. Der Bauer, mit dem der Taugenichts aneinandergerät, weil er in dessen Obstgarten liegt, ist „ein kurzer, stämmiger, krummbeiniger Kerl" und hat „vorstehende, glotzende Augen und eine rote etwas schiefe Nase" (III, 33). Noch ausführlicher beschrieben ist der bucklige Signor, der italienische Spion:

„Wie ich noch eben so esse und meditiere, wuscht ein Männlein, das bis jetzt in einer dunklen Ecke der Stube bei seinem Glase Wein gesessen hatte, auf einmal aus seinem Winkel wie eine Spinne auf mich los. Er war ganz kurz und bucklicht, hatte aber einen großen grauslichen Kopf mit einer langen römischen Adlernase, und sparsamen rötlichen Backenbart, und die gepuderten Haare standen ihm von allen Seiten zu Berge, als wenn der Sturmwind durchgefahren wäre. Dabei trug er einen altmodischen, verschossenen Frack, kurze plüschene Beinkleider und ganz vergelbte seidene Strümpfe" (III, 43/44).

Die Vergleiche: wie eine Spinne; wie wenn der Sturmwind... unterstreichen die Wirkung. Noch stärker ist das bei Suppius der Fall:

„Da trat plötzlich ein langer Mann in seinem zottigen Mantel um die Ecke wie ein Tanzbär in Stiefeln" (III, 200).

„Bei Licht besehen" sieht Suppius „ziemlich grauslich" aus:

„Große weit heraussstehende Augen, eine lederne Kappe auf dem zerzausten Kopf, einen Strick um den Leib und lauter Bart, wie ein Eremit" (III, 201).

Die Komik der Gestalten wird auch sonst häufig durch eine komisch wirkende Bekleidung erhöht:

„Der Eremit (Dryander) trug einen breitrandigen Pilgerhut, ein ungeheurer, alter Schafspelz, der ihm überall zu weit war, rauschte im Grase hinter ihm her, während er aus einer langen Pfeife Tabak rauchte" (IV, 161).

„Faber dagegen machte den allerseltsamsten und abenteuerlichsten Aufzug. Er hatte einen runden Hut mit ungeheuer breiten Krempen, der ihn, wie ein Schirm, gegen die Sonne und Regen zugleich schützen sollte. An seiner Seite hing eine dickangeschwollene Tasche mit Schreibtafeln, Büchern und anderem Reisegerät herab" (II, 40).

Besonderes Vergnügen hat Eichendorff an der ausführlichen witzigen Beschreibung von Rokokogärten, deren strenge Form durch mangelnde Pflege verwildert ist:

„Als ich vor das Schloß heraustrat, kam ich in einen großen Garten, der auf breiten Terrassen, wovon die eine immer tiefer war als die andere, bis auf den halben Berg herunterging. Aber das war eine liederliche Gärtnerei. Die Gänge waren alle mit hohem Grase bewachsen, die künstlichen Figuren von Buchsbaum waren nicht beschnitten und streckten, wie Gespenster, lange Nasen oder ellenhohe spitzige Mützen in die Luft hinaus, daß man sich in der Dämmerung ordentlich davor hätte fürchten mögen. Auf einige zerbrochene Statuen über einer vertrockneten Wasserkunst war gar Wäsche aufgehängt, hin und wieder hatten sie mitten im Garten Kohl gebaut, dann kamen wieder ein paar ordinäre Blumen, alles unordentlich durcheinander, und von hohem, wildem Unkraut überwachsen, zwischen dem sich bunte Eidechsen schlängelten" (III, 51).

„Darüber waren sie an ein altes Gittertor gekommen, und blickten durch die ehemals vergoldeten Stäbe in den Schloßgarten hinein. Da lag alles einsam und schattigkühl. Regen, Wind und Sonnenschein waren, wie es schien, schon lange die Gärtner gewesen, die hatten einen steinernen Neptun aufs Trockne gesetzt und ihm eine hohe grüne Mütze von Ginster bis über die Augen gezogen, wilder Wein, Efeu und Brombeer kletterten von allen Seiten an ihn heran, eine Menge Sperlinge tummelte sich lärmend in seinem Bart, er konnt' sich mit seinem Dreizack vor dem Gesindel gar nicht mehr erwehren. Und wie er so sein Regiment verloren, reckten und dehnten sich auch die künstlich verschnittenen Laubwände und Baumfiguren aus ihrer langen Verzauberung phataſtisch mit seltsamen Fühlhörnern, Kamelhälsen und Drachenflügeln in die neue Freiheit hinaus, und mitten unter ihnen auf dem Dach eines halbverfallenen Lusthauses saß melancholisch ein Pfau noch aus der vorigen Pracht, und rief der untergehenden Sonne nach, als hätte sie ihn hier in der Wildnis vergessen" (III, 217).

Um dabei komische Wirkungen zu erzielen, bedient Eichendorff sich der Personifikation: Regen, Wind und Sonnenschein waren ... die Gärtner gewesen und hatten ... aufs Trockne gesetzt. Neptun verlor seine Herrschaft, darauf dehnten und reckten sich auch die ... Laubwände ...

Beim Erfinden komischer Situationen liebt Eichendorff besonders solche, durch die sich Verwirrung und Chaos ergibt. So wenn Dryander eine Fledermaus im Haar „wie ein Rasender schreiend und tobend" daherfährt, daß „Köpfe, Mägde und Kinder aus allen Fenstern und Türen" fahren und der Nachtwächter ihm mit langen Schritten nachsetzt (IV, 100). Wenn Guido sich mit den Füßen in Schläuche verwickelt, ein Stapel Weintonnen dadurch ins Wanken gerät und „Schaff, Tonnen und Maler übereinanderkollernd" herausstürzen und draußen Grundling und Otto mitgerissen werden und sie gegenseitig aufeinander losschimpfen (IV, 121). Oder wenn Suppius die Häscher mit den Bleistiften besiegt und es sich dann hinterher in seiner unordentlichen Bude gemütlich macht (III, 200 f.).

Gern gebraucht er den Vergleich, um das Komische solcher Situationen zu verdeutlichen. Von der in einem Gartenpalais untergebrachten Schauspielergesellschaft sagt Guido:

„Hören Sie doch, was für ein Rumor darin! Das ist ja wahrhaftig wie eine Menagerie, wo unzählige Loris und Papageien durcheinander kreischen und manchmal eine alte Hyäne dazwischen gähnt" (IV, 63).

Durch den Vergleich wird der Sache oft erst die besonders komische Note gegeben:

„Junge, flüchtige Oekonomen, wie es schien, in knappen und engzugespitzten Fracken fegten tapfer mit tüchtigen Mädchen, die vor Gesundheit und Freude über und über rot waren. Hin und wieder zogen fröhliche dicke Gesichter, wie Vollmonde, durch diesen Sternenhimmel" (II, 62).

„Zuerst, wie ich mich in der weiten, kühlen Vorhalle umschaute, klopft mir jemand mit dem Stocke auf die Schulter. Ich kehre mich schnell um, da steht ein großer Herr in Staatskleidern, ein breites Bandelier von Gold und Seide bis an die Hüften übergehängt, mit einem oben versilberten Stabe in der Hand und einer außerordentlich langen gebogenen kurfürstlichen Nase im Gesicht, breit und prächtig wie ein aufgeblasener Puter, der mich fragt, was ich hier will" (III, 15).

„... noch immer die Augen von der Seite auf die unheimliche Gestalt gerichtet, die immerfort wie der Perpendikel einer Turmuhr in der Halle auf und ab wandelte und eben wieder majestätisch aus dem Hintergrunde heraufgezogen kam" (III, 16).

„Als ich in die Kanzlei trat, wo es noch gar nicht recht Tag war, sah der Amtmann hinter einem ungeheuren Tintenfasse und Stößen von Papier und Büchern und einer ansehnlichen Perücke, wie eine Eule aus ihrem Nest, auf mich" (III, 21).

„Auf einmal schrien die Frauenzimmer kreischend auf, denn gerade über ihnen, wie aus den Lüften, ließen sich plötzlich fremde Stimmen vernehmen, und auf der in viele Klüfte zerspaltenen, fast unzugänglichen Felsenwand erblickte man zwei Schützen, die sich offenbar dort zwischen den Steinen verstiegen hatten. Der eine, ein kleiner, dicker runder Mann, der immer da, wo man ihn am wenigsten vermutete, wie ein Kürbis vom Felsen hing, trat beständig zu kurz, während sein überlanger, hagerer Begleiter jederzeit über sein Ziel hinausschritt" IV, 59).

„Aber wie siehst du aus!" rief sie dann, Otto genauer betrachtend, „Nüchtern und blaugrün, wie eine leere Weinflasche" (IV, 138).

Die Fähigkeit, Dinge komisch zu sehen, äußert sich besonders in der Personifakition. Bei den verwilderten Gärten war davon schon die Rede. Das Verwildern eines vom Kriege zerstörten Dorfes wird im Bilde eines Kampfes zwischen den Bauern und dem Walde dargestellt. Der siegreiche Wald zieht unter Musik mit seinen Helfern ein und pflanzt seine Siegesfahne auf:

„Zur selben Zeit lag das Dorf, das einst zu dem Schlosse gehört, fern unterm Berg in Trümmer. Es war seit dem letzten Durchzug der Schweden zerstört und verlassen, nun rückte der Wald, den die Bauern so lange tapfer zurückgedrängt, über die verrasten Beete unter Vogelschall mit Stacheln, Disteln und Dornen wieder ein und hatte sich das verbrannte Gebälk schon mit Efeu und wilden Blumen prächtig ausgeschmückt und auf dem höchsten Aschenhaufen einen blühenden Strauch als Siegesfahne ausgestreckt. Nur einzelne Schornsteine streckten noch, wie Geister, verwundert die langen weißen Hälse aus der verwilderten Einsamkeit" (III, 224/25).

Komisch wirkt dabei auch die Vermenschlichung der Schornsteine: die langen weißen Hälse.

In „Ahnung und Gegenwart" personifiziert Eichendorff den Winter als alten grämlichen Mann. In das bekannte Bild werden neue Züge eingefügt:

„Der alte grämliche Winter saß melancholisch mit seiner spitzen Schneehaube auf den Gipfeln des Gebirges, zog die bunten Gardinen weg, stellte wunderlich nach allen Seiten die Kulissen der lustigen Bühne, wie in einer Rumpelkammer auseinander und durcheinander, baute sich phantastisch blitzende Eispaläste und zerstörte sie wieder, und schüttelte unaufhörlich eisige Flocken aus seinem weiten Mantel darüber" (II, 265).

Für den Maler Eckbrecht hat die Nacht einen Pelzärmel, mit dem sie über die Welt fährt und alle Farben verwischt (III, 71), für den Taugenichts rechnet der durch die Bäume fallende Sonnenschein und addiert „vom Transporte bis zum Latus und wieder hinauf und hinab" und regt die Phantasie des Taugenichts dabei an:

„... so daß ich manchmal ganz verwirrt wurde und wahrhaftig nicht bis drei zählen konnte. Denn die Acht kam mir immer vor wie eine dicke, enggeschnürte Dame mit dem breiten Kopfputze, die böse Sieben gar wie ein ewig rückwärts zeigender Wegweiser oder Galgen. — Am meisten Spaß machte mir noch die Neun, die sich mir so oft, eh' ich mich's versah, lustig als Sechs auf den Kopf stellte, während die Zwei wie ein Fragezeichen so pfiffig drein sah, als wollte sie mich fragen: Wo soll das am Ende noch hinaus mit dir, du arme Null? Ohne *sie*, diese schlanke Eins und alles, bleibst du doch ewig nichts!" (III, 24).

Sein Freude am Witz zeigt Eichendorff in Gesprächen, wo er gern mit Worten spielt. Einer nimmt die Worte des anderen auf und verdreht sie witzig in ihrer Bedeutung. Auf einer Donaufahrt singt ein Jägerbursche ein Lied von einem Mädchen, dessen Liebster ein Jäger ist. Einer der Reisenden knüpft daran an und verwickelt den Sänger in ein Gespräch:

„Der Runde aber war nicht so leicht aus dem Felde zu schlagen, er machte sich, sehr vergnügt, sogleich mit Witzen an die beiden und wollte sie ins Bockshorn jagen. ‚Mein zärtlicher Herr Jäger', sagte er, ‚mir scheint, Ihr seid viel mehr *geschossen*, als Ihr jemals *geschossen* habt'. — ‚Und Ihr, scheint mir, habt Euch *verschossen*', versetzte das muntere Jägerbürschchen, ‚denn der Witz brennt Euch von der Pfanne'. — ‚Wird Euch wenigstens kein Härchen auf der Oberlippe versengen! Wett' ich doch, Ihr hättet gar zu gern einen *Schnauzbart* an Eurem Mund'. — ‚Wenn die *Schnauze* darunter hübscher wär' als Eure!' — ‚Ich bitt' Euch, *schnauzt* mich nur nicht so an. Aber, Bart beiseite, ich fürcht', er wird gleich grau sprossen, denn nach Eurem verliebten Liede macht Euch ein Mädchen viel Not'. — ‚Nein zwei, so närrisch sie sind, ich hab' sie schon ganz müde gejagt'. — ‚Daß die Jungfern nur dabei nicht fallen! wo jagt Ihr sie hin?' — ‚Unter die *Haube*'. — ‚Was, führt Ihr *Hauben* mit Euch?' — ‚Gewiß, da guckt her!' — Hier lüftete der Jäger ein Felleisen, das hinter ihm lag. Der Pilgrim, der etwas kurzsichtig war, fuhr neugierig mit der Nase hinzu, und eh' er sich's versah, hatte ihm das Bürschchen von hinten eine schneeweiße Schlafmütze über den Kopf gestülpt" (IV, 169 f.).

Oder jemand versteht die Worte des anderen falsch:

„Darauf wandte der Student sich zu ihm: ‚Aber Fuchs, bist du denn des Teufels', sagte er, ‚gleich zwischen Spieß und Stangen hier mit der Tür ins Haus zu brechen!' ‚Zerbrochen', entgegnete der Bursch, erschrocken nach seinem Schubsack greifend, ‚nein, da ist die ganze Bescherung'. Mit diesen Worten brachte er Flasche und Torte aus den Taschen hervor" (III, 201).

Oder er hört nicht recht hin und verbindet einzelne Teile des Gesprächs falsch, so daß lauter Unsinn herauskommt:

„Das ist heut ein wahrer Wundermorgen!" rief er lachend aus, „denkt euch, da schreibt mir eben unser Rechtsfreund aus der Stradt, ich möchte ihm kollegialisch beistehen, eine junge, adelige Dame auszukundschaften, die mit ihrer Kammerjungfer ihrer alten Tante entflohen und deren Spur zwischen unseren Bergen verloren gegangen sein soll!" „Kurios", sagte der Amtmann, „ja, wilde Wasser lieben die Berge". — „Was!" — rief der Förster, der eben eine neue Pfeife gestopft und nur halb hingehört hatte — „eine alte wilde Tante ist im Wasser verloren gegangen?" (IV, 197).

Oder man spielt geistreich mit den verschiedensten Bedeutungen eines Wortes:

„O du Ungetreue, du Falsche!" fuhr er dann von neuem gegen das arme Mädchen fort, „du kritische Seele, die in der Malerkunst nur den Silberblick und in der Dichterkunst nur den goldenen Faden sucht, und keinen Liebsten, sondern nur lauter Schätze hat! Ich wünsche dir hinfüro, anstatt eines ehrlichen malerischen Pinsels, einen alten Duka mit einer ganzen Münzgrube von Diamanten auf der Nase, und mit hellem Silberblick auf der kahlen Platte, und mit Goldschnitt auf den paar noch übrigen Haaren! Ja, nur heraus mit dem verruchten Zettel, den du da vorhin vor mir versteckt hast! Was hast du wieder angezettelt?" (III, 67).

„Aber was treibt Ihr denn eigentlich in Rom?" „Ich treibe mich selbst ein bißchen herum, um die Welt zu sehen" (III, 62).

„Aber mir scheint, der Herr ist selber ein Musikant". — Eigentlich ein Einnehmer", versetzte ich, „und komme direkt von Rom her, da ich aber seit geraumer Zeit nichts mehr eingenommen, so habe ich mich unterwegs mit der Violine durchgeschlagen" (III, 76).

Der Maler Albert sucht Herrn Fabitz, der bei der Truppe den Kasperl spielt, zu bekehren:

„Er sprach viel vom ernsten Norden, wo die edlen Eichen höherer Bildung solch niedriges Unkraut gar nicht aufkommen ließen, ja eine norddeutsche Zunge, wie die seinige, entsetze sich schon vor dem barbarischen Laute: Kasperl! Fabitz dagegen meinte, er kenne zwar von den norddeutschen Zungen bloß die geräucherten, die langen norddeutschen Kaspars aber seien wahrscheinlich nur zu langweilig, um auf das Theater gebracht zu werden" (IV, 64).

Lothario sagt ironisch zu Dryander, der unverhofft Hofrat geworden ist:

„Mich hat es nicht im geringsten überrascht, verehrter Hofrat, du strebtest von jeher oben hinaus: keine Dachstube war dir zu hoch, du hattest schon damals immer die besten Aussichten" (IV, 94/95).

Manche seiner komischen Gestalten sind nicht frei von einem dunklen Untergrund (so Viktor und der irrende Ritter in „Ahnung und Gegenwart") oder von der Problematik zerrissener romantischer Charaktere (besonders die Dichter Faber und Dryander). Am reinsten und am stärksten ein befreiendes Lachen auslösend sind Komik und Humor in der Welt der Taugenichtse und Glücksritter. Eichendorff läßt alles Schwere und Problematische beiseite; nicht, weil er es nicht gekannt hat, weil er nur eine harmlose Singvogelnatur gewesen ist, wie man oft gemeint

hat, sondern weil er es bewußt in sich überwunden hat[1]). Es ist kein Zufall, daß die beiden humorvollsten Werke auch die volkstümlichsten sind. Beide Wesenszüge gehören insofern zusammen, als sie einen gesunden offenen Blick in die Wirklichkeit verraten.

Auch steht der wirklichkeitsnahe, volkstümliche humorvolle Wesenszug im Stil Eichendorffs nicht in Gegensatz zu dem lyrisch-musikalisch-entwirklichenden Wesenszug. Der Taugenichts zeigt die glücklichste Vereinigung beider Richtungen. Einerseits hat der Taugenichts etwas von Eichendorffs persönlicher Zartheit, Feinheit und Innigkeit des Gefühls. Das zeigt besonders sein Naturerleben und dessen sprachlicher Ausdruck, der genau so tief und stark ist, wie der der romantischen Helden aus „Ahnung und Gegenwart", „Dichter und ihre Gesellen" usw. Er hat auch die Eichendorff und seinen Helden eigentümliche romantische Sehnsucht und Heimatlosigkeit, die Neigung über die Welt hinauszustreben, weil man sich in ihr nicht ganz heimisch fühlt (vgl. III, 27 u. 30). Anderseits zeigt sein Wesen und seine Sprache volkstümliche Einfachheit, kindliche Ursprünglichkeit und komisch wirkende Naivität. Eichendorffs besondere Kunst ist die Durchdringung beider Wesenszüge und ihre harmonische Vereinigung zu einem einhelligen Stil.

---

[1]) Vgl. Schöll: „und mancher, der sich in dieser Wieze des Frühlings geschaukelt hat, ruft aus: Wie glücklich muß der Dichter sein! Wie gemütlich ist seine Welt! — Aber ein Dichter muß viel gelitten haben, ehe sich die Poesie so klar und schlackenlos in seiner Seele befreit hat; tief muß er den Wermut des Lebens in sich gesogen haben, bevor er seine Blume so süß und lauter andern bieten kann, und er muß edel sein, um die Treber der Erfahrung so ganz für sich zu behalten, und ohne den kleinsten bittern Abzug nur den reinen Wein zu geben. (Abgedruckt in der hist. krit. Ausg. Bd. III, S. 405.)

Literaturverzeichnis.

Benutzte Ausgaben.

Eichendorffs Werke. Auswahl in vier Teilen herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Ludwig Krähe. Berlin-Leipzig, Deutsches Verlagshaus Bong u. Co.

Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. In Verbindung mit Philipp August Becker herausgegeben von Wilhelm Kosch und August Sauer. Regensburg o. J.

Joseph Freiherr von Eichendorff: Die Zauberei im Herbste. Eine Meerfahrt in: Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Hrsg. von Heinz Kindermann. Reihe Romantik, Bd. 15.

Joseph Freiherr von Eichendorff: Vermischte Schriften. Paderborn 1866.

Da die hist.-krit. Ausgabe von der dichterischen Prosa nur „Ahnung und Gegenwart" enthält, zitierte ich nach der Ausgabe von Krähe mit Ausnahme der beiden dort fehlenden Märchenerzählungen „Die Zauberei im Herbste" und „Eine Meerfahrt". Für diese benutzte ich den Abdruck in der Reihe „Deutsche Literatur". Brief- und Tagebuchstellen sind nach der hist.-krit. Ausgabe zitiert; die theoretischen Schriften nach der Ausgabe von 1866.

Schrifttum.

Baeumler, Alfred: Einleitung zu J. J. Bachofen: Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Hrsg. von Manfred Schroeter. München 1926.

Blankenheim, Wanda: Die Anwendung der kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe H. Wölfflins bei einer stilistischen Untersuchung von Eichendorffs Novellen. Der Wächter. Zs. f. alle Zweige der Kultur. In Verbindung mit dem Eichendorffbund hrsg. von W. Kosch 14 (1932) S. 49—65.

Blümel, Robert: Der Rhythmus der neuhochdeutschen Prosa. Zs. f. dt. Philologie 59 (1935) S. 192—207.

Bräuer, Robert: Rhythmische Studien. Untersuchungen zu Tempo, Agogik und Dynamik des Eichendorffschen Stiles. Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 56, Leipzig 1926, S. 289—396.

Brandenburg, Hans: Joseph von Eichendorff. Sein Leben und sein Werk. München 1922.

Charôt, Christel: Elemente und Technik der Landschaftsdarstellung in Eichendorffs Prosa. Diss. Köln 1922.

Dietze, Richard: Eichendorffs Ansicht über romantische Poesie im Zusammenhang mit der Doktrin der romantischen Schule aus den Quellen dargelegt. Diss. Leipzig 1883.

Donat, Walter: Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen. Deutsche Forschungen 14. Frankfurt a. M. 1925.

Donner, J. O. E.: Der Einfluß des Wilhelm Meister auf den Roman der Romantiker. Akadem. Abhandlung. Helsingfors 1893.

Dyroff, Adolf: Zur Komposition von Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart". Der Wächter 9 (1926/27) S. 228—33; 238—46; 276—82.

— Das Komische bei Eichendorff. Der Oberschlesier 13 (1931) S. 443 ff.

— Eichendorff und der Westen. Aurora. Ein romantischer Almanach, hrsg. von Ad. Dyroff, 3 (1933) S. 51—60.
Eichendorff, Hermann Frhr. von: Joseph Freiherr von Eichendorff. Sein Leben und seine Schriften. 3. Aufl. bearbeitet von Karl Frhrn. von Eichendorff und Wilhelm Kosch. Leipzig 1923.
Eichendorff, Karl Frhr. von: Eichendorffs Beziehungen zu Achim von Arnim, Klemens Brentano und Otto Heinrich Graf von Loeben während ihres gemeinsamen Aufenthalts in Heidelberg. Der Wächter 6 (1923) S. 364 ff.
— Der Sedlnitzer Eichendorff-Fund. Der Wächter 4 (1921) S. 228—229.
Eichholtz, Helene: Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen". Diss. Würzburg 1922.
Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig u. Berlin 1921.
Falke, Gustav: Eichendorff. Berlin u. Leipzig o. J.
Fiesel, Eva: Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik. Tübingen 1927.
Günzburger, Elsbeth: Stileigenheiten der Romantik. Diss. Bonn 1932. Teildruck.
Haym, Rudolf: Die romantische Schule. 5. Aufl. Berlin 1928.
Huch, Ricarda: Blütezeit der Romantik. 4. Aufl. Leipzig 1911.
— Ausbreitung und Verfall der Romantik. 3. Aufl. Leipzig 1912.
Ibing, Theodor: Das Verhältnis des Dichters Freiherr Joseph von Eichendorff zu Volksbrauch, Aberglaube, Sage und Märchen. Diss. Marburg 1912.
Jenisch, Erich: Die Entfaltung des Subjektivismus. Von der Aufklärung zur Romantik. Königsberger deutsche Forschungen, H. 6, Königsberg 1929.
Joachimi, Marie: Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena und Leipzig 1905.
Keiter, Heinrich: Joseph von Eichendorff. Sein Leben und seine Dichtungen. Köln 1887.
Kluckhohn, Paul: Die deutsche Romantik. Bielefeld u. Leipzig 1924.
Krüger, Hermann Anders: Der junge Eichendorff. Oppeln 1898.
Mayer, Arthur: Volkstümliche Elemente in Eichendorffs Novellenstil. Programm Olmütz 1912.
Meyer-Benfay, Heinr.: Joseph Freiherr von Eichendorff. Göttingen 1908.
Meyer, Richard M.: Deutsche Stilistik. Handb. f. d. dt. Unterr. Bd. 3, 2. Aufl. München 1913.
Minor, Jakob: Zum Jubiläum Eichendorffs. Zs. f. dt. Philologie 21 (1889) S. 214—32.
Müller, E. V.: Eichendorffs poetisches Bilderbuch. Programm der Hansaschule Bergedorf. Hamburg 1908.
Nadler, Joseph: Eichendorffs Lyrik. Ihre Technik und ihre Geschichte. Prager deutsche Studien, H. 10. Prag 1908.
Neuburger, Paul: Die Verseinlage in der Prosadichtung der deutschen Romantik. Palaestra 145. Leipzig 1924.
Ninck, Martin: Hölderlin — Eichendorff. Vom Wesen des Klassischen und Romantischen. Heidelberg o. J.
Petersen, Julius: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.
Petrich, Hermann: Drei Kapitel vom romantischen Stil. Leipzig 1878.
Pöhlein, Hubert: Die Memoirenfragmente Josephs von Eichendorff. Texte und Untersuchungen. Aurora 1 (1929) S. 83—116.
— Unstern. Ein unveröffentlichtes Novellenfragment Josephs von Eichendorff. Der Oberschlesier 14 (1932) S. 610 ff.
Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Bd. 1. Marburg 1927.
— Zur Methode der Stilforschung. Germ.-rom. Monatsschrift 17 (1929) S. 256—277.

Rehder, Helmut: Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Buchreihe der Dt. Vjschr. Bd. 19 Halle 1932.
Reinhard, Ewald: Eichendorff Studien. Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, H. 5, Münster 1908.
— Dichter und ihre Gesellen. Eichendorff-Kalender 1911, S. 79—89.
Rockenbach, Martin: Ueber die Technik in Eichendorffs Novelle „Die Glücksritter". Eichendorffkalender 1922, S. 26—51.
Scheidweiler, Paula: Der Roman der deutschen Romantik. Leipzig u. Berlin 1916.
Schneider, Wilhelm: Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Eine Stilkunde. Leipzig u. Berlin 1931.
— Kleine deutsche Stilkunde. Deutschkundliche Bücherei. 4. Aufl. Leipzig 1933.
— Deutsche Kunstprosa. Deutschkundliche Bücherei. 3. Aufl. Leipzig 1931.
— Joseph Ponten. Stuttgart u. Berlin 1924.
Schöll, Adolf: Joseph Freiherr von Eichendorff. Gesammelte Aufsätze zur klassischen Literatur alter und neuer Zeit. Berlin 1884.
Scholz, Wilhelm von: Wie im Traum. Zu Eichendorffs Novelle „Meerfahrt". Der Wächter 8 (1925) S. 169—72.
Schwinger, Reinh. u. Nicolai, Heinz: Innere Form und dichterische Phantasie. Zwei Vorstudien zu einer neuen deutschen Poetik. Hrsg. von Karl Justus Obenauer. München 1935.
Seeker, Günther: Josephs von Eichendorff Schloß Durande. Diss. Marburg 1927.
Sperber, Hans u. Spitzer, Leo: Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. Leipzig 1918.
Spitzer, Leo: Stilstudien. Bd. I u. II. München 1928.
Steinert, Walter: Ludwig Tieck und das Farbempfinden der romantischen Dichtung. Schriften der literar-historischen Gesellschaft Bonn VII. Dortmund 1910.
Strich: Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 3. Aufl. München 1928.
— Joseph von Eichendorff. Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1926. S. 271—288.
Thon, Luise: Die Sprache des deutschen Impressionismus. Wortkunst. Untersuchungen zur Sprach- und Literaturgeschichte, hrsg. von Oskar Walzel. Neue Folge 1. H. München 1928.
Tiegel, Eva: Das Musikalische in der romantischen Prosa. Diss. Erlangen 1934.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Handbuch der Literaturwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg o. J.
— Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926.
— Deutsche Romantik I u. II. 5. Aufl. Leipzig u. Berlin 1923 u. 1926.
— Die künstlerische Form der deutschen Romantik. Zs. Neophilologus 4. Jahrg. (1919) S. 115—139.
— Eichendorffs Erzählen. Der Oberschlesier 17 (1935) S. 648—52.
— Parodie bei Eichendorff. Aurora 3 (1933) S. 71—75.
Weichberger, Konrad: Untersuchungen zu Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart". Diss. Jena 1901.
Weschta, Friedrich: Eichendorffs Novellenmärchen „Das Marmorbild". Prager deutsche Studien 25, Prag 1916.
Wesemeyer, Reinhold: Joseph von Eichendorffs satirische Novellen. Diss. Marburg 1915.
Wolffheim, Hans: Sinn und Deutung der Sonett-Gestaltung im Werk Eichendorffs. Diss. Hamburg 1934.

Lebenslauf.

Am 3. August 1912 wurde ich, Ingeborg Dustmann, zu Rehme (Krs. Minden) geboren als Tochter des Pfarrers Gustav Dustmann und seiner Ehefrau Elisabeth geb. Strube. Ich bin arischer Abstammung und evangelischen Bekenntnisses. Von Ostern 1918 bis Ostern 1921 besuchte ich die evangelische Volksschule zu Osterfeld; von Ostern 1921 bis Ostern 1925 das Privatlyzeum zu Sterkrade. Ostern 1925 trat ich in das städtische Oberlyzeum zu Oberhausen ein, das ich 1931 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Am 29. September 1932 bestand ich am Beethoven-Gymnasium in Bonn die Ergänzungsprüfung im Lateinischen. — Ich studierte in Tübingen S. S. 1931 und W. S. 1931/32; in Kiel S. S. 1932; in Berlin von W. S. 1932/33 bis W. S. 1933/34; in Bonn S. S. 1934 und W. S. 1935/36. Die mündliche Doktorprüfung fand am 15. Dezember 1937 statt.

Zu Dank verpflichtet bin ich meinen verehrten Bonner Lehrern der Germanistik, den Herren Professoren Naumann, Schneider, Walzel. Vor allem danke ich Herrn Professor Schneider, der die vorliegende Arbeit anregte, für sein stetes Interesse und seinen fördernden Rat.